

A RESISTÊNCIA DE UMA META DÍSTO PIAS

ARTE POLÍTICA DEPOIS DO FIM DA HISTÓRIA

RESUMO

Palavras-chave: Distopia; Arte Política; Alegoria; Ruína; Imagem; Memória.

A investigação teórico-prática “Meta-Distopias: A resistência de uma arte política depois do fim da história” é composta por um conjunto de projetos artísticos inspirados num conceito expandido de meta-distopia. A alegoria, no contexto deste trabalho, é um modo de produção ficcional – através da disjunção, justaposição e apropriação de memórias – que arruína todas as imagens num tempo sempre, até mais, obsolescente. A metáfora distópica, pela inquietação entranhada na sociedade em que o/a artista vive, é a construção do seu próprio poder horrífico nas obras. Sente-se por aí a crise.

O cenário são ruínas, o rosto da história desfigurada, onde se recuperam e devolvem fragmentos à realidade – agora já estranhos e autônomos da origem. O exercício da respigação compõe-se por uma recolha conceitual/temática em torno do aparato tecnológico, do hipercapitalismo predatório ou do populismo político, por exemplo; e também se fez pela ação vital da experimentação de várias técnicas e materiais, na procura da função dialética entre o poético e o visual nas imagens. A catástrofe expande-se para além da aparência, da contingência utópica ou distópica, é sobretudo uma intrusão violenta e permanente de tudo no presente.

Nestes projetos artísticos jogou-se com a ambiguidade das práticas quotidianas para criar novas relações sociais no território, movediço, da política. Foi uma tentativa de desconstruir uma pequena parte do que a complexidade do mundo contemporâneo exige e, portanto, o deslocamento foi uma forma de resgatar algumas possibilidades de resistência face ao devir.

*The personal is political.*¹

1 in *Notes from the Second Year: Women's Liberation*, 1970.

ABSTRACT

Keywords: Dystopia; Political Art; Allegory; Ruin; Image; Memory.

The theoretical-practical investigation “Meta-Dystopias: The resistance of a political art after the end of history” is made up of a set of artistic projects inspired in an expanded concept of meta-dystopia. Allegory, in this work’s context, is a form of fictional production – through memory disjunction, juxtaposition and appropriation – which ruins all images in a time always, ever more, obsolescent. The dystopian metaphor, through the disquiet ingrained in the society in which the artist lives, is the construction of its own horrific power in artworks. Thusly the crisis can be felt.

The scenery is ruins, the face of disfigured history, where fragments are recovered and returned to reality – now as outsiders and autonomous from their origin. The gathering exercise was made up of a conceptual/thematic collection around the technological apparatus, the predatory hyper capitalism or the political populism, for instance; but also through the vital action of the experimentation of various techniques and materials in the search for the dialectical function of the poetic and the visual in the images. The catastrophe expands beyond appearance, utopian or dystopian contingency; it is above all a violent and permanent intrusion of everything in the present.

In these artistic projects one played with the ambiguity of everyday practices to create new social relationships in the unsure territory of politics. It was an attempt to deconstruct a small part of what the complexity of the contemporary world demands and, therefore, this shift was a way of rescuing some chances for resistance towards what comes.

*The personal is political.*²

² in *Notes from the Second Year: Women’s Liberation*, 1970.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Professora Doutora Sílvia Patrícia Moreno Simões e ao Professor Doutor Fernando José Pereira, bem como ao restante corpo docente do Mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas, a orientação, apoio e dedicação prestados. Ao Bernardo Sousa Santos, Juliana Sá, Ana Seixas e, em especial, ao Hugo Correia e à Sara Carneiro o meu reconhecimento pela partilha incondicional.

Esta viagem é dedicada aos meus familiares e amigos.

ÍNDICE

RESUMO <i>ABSTRACT</i>	I - II
AGRADECIMENTOS	III
0 META-DISTOPIAS: A RESISTÊNCIA DE UMA ARTE POLÍTICA DEPOIS DO FIM DA HISTÓRIA	1
1 A RESPIGAÇÃO NA ERA DO MUNDO-IMAGEM	7
<i>Faccies Hippocratica</i> ou Máscara da Morte	9
Mnemosine Lusitana	17
2 APERTA <i>FINESTRA</i> - O PARADIGMA DOS SISTEMAS DE VISUALIDADE CONTEMPORÂNEOS	19
Ficção Oculta: Os palimpsestos da memória	22
Ruin I e Ruin II	27
3 OS SULCOS NA PAREDE – O FRACASSO E A SUA EXISTÊNCIA INTENCIONAL	31
Distopia: Operadores estéticos da precariedade	35
4 <i>NETI NETI</i> : PROSPETIVAS DE UMA ARTE POLÍTICA NA CONTEMPORANEIDADE	45
BIBLIOGRAFIA	53
ÍNDICE DE FIGURAS	55



META-DISTOPIAS: A RESISTÊNCIA DE UMA ARTE POLÍTICA DEPOIS DO FIM DA HISTÓRIA

O projeto artístico Meta-Distopias: A resistência de uma arte política depois do fim da história é uma investigação teórico-prática de caráter politizado e não panfletário ou de exigência ativista dentro do território da arte contemporânea.

Os diferentes objetos artísticos corporizam uma sucessão de construções e desconstruções em torno de um conceito expandido de meta-distopia. Devido à insuficiência, concetual e temática, que o termo “distopia” açambarca houve uma necessidade de criar uma definição holística própria e transversal a toda a investigação. Portanto, primeiro há-que fazer um breve esclarecimento etimológico e também da definição do título em causa. O que significa e quais os sentidos atribuídos no contexto do projeto.

A etimologia do prefixo “meta-“ desempenha aqui a função de transferência, uma mutação da configuração e das qualidades íntimas à ideia de distopia. Pretende-se romper com a interpretação literal, - usualmente presa a um género literário apocalíptico e futurista -, explorando a pluralidade de possibilidades alegóricas visuais/plásticas na criação de um projeto artístico.

O senso-comum aponta para que tanto a distopia como a utopia sejam baseadas numa perspetiva científica do mundo, isto é, que tentam reestruturar “cientificamente” a sociedade. Contudo, defendendo que a crítica à adesão e instrumentalização dos valores não é unívoca: a elevação do funcional, da robotização e do coletivo não exclui necessariamente a manipulação humanística e individual.

Distopia deriva da palavra utopia (o/ou, “não”; topos, “lugar”; o mesmo que “o lugar ideal”) e significa, literalmente, um lugar anti-utópico. O contexto -social, político, económico, cultural, etc.- das obras tenta relocalizar o enfoque crítico nas atuais tendências e impulsos utópicos das sociedades contemporâneas. Por exemplo, a visão utópica para a construção de uma Federação Global ou de um Império Cooperativo Pós-Moderno na União Europeia.

Bahtsetzis (2014, pp. 2-3) argumenta:

“(...) by “Europe” we are not simply referring to current European politics, or even to the European Union, but to Europe as an entity with a distinctive set of political, cultural, and social norms, values, and histories – which clearly go beyond any banal symbols such as the Eurovision Song Contest, InterRail, or a common design for EU passports. These fundamental values – such as connectivity, solidarity, and a respect for human rights, which, according to economic and social theorist Jeremy Rifkin, contribute to the European dream – shape a powerful political imaginary.”

Neste sentido, como as utopias só existem porque nunca se vão concretizar, a atividade criativa é a construção de um lugar que nunca poderá ser um lugar.

Em 1868, John Stuart Mill usou pela primeira vez o termo distopia baseado numa ideia anterior de Jeremy Bentham – cacotopia (lugar malévolos), porém só em 1952 J. Max Patrick popularizou o conceito (Aldridge, 1984, p.8). A sua origem remonta ao século XVIII quando a promessa prematura da Revolução Industrial e o progresso tecnológico que poderia, inevitavelmente melhorar as condições sociais se desvaneceu, pela crescente mecanização impessoal e exploração das sociedades. Neste sentido, apesar de parecer que as sociedades distópicas existem algures, elas criticam o real deslocando o espectador: revelam atitudes normalmente ironizando, apontam agressivamente às estruturas sociais e sugerem ações de prevenção aos horrores repugnantes de uma dada época particular.

Michel Foucault (1984) designou que certas heterotopias caracterizam-se pela acumulação indefinida de tempo, que nunca param de crescer e de expandir os seus próprios limites, como é o caso dos museus e das bibliotecas. A par da assimilação temporal indefinida aparentemente eterna, também a acumulação de tudo, uma espécie de arquivo geral, onde num único espaço estariam todas as eras, formas ou gostos constitui-se como um espaço fora do tempo, imóvel e inacessível à própria degradação, apesar das heterotopias terem sempre uma função em relação a todo o espaço que ainda resta.

Por último, Foucault (1984, *enum*) reflete que um sistema heterotópico pressupõe tanto uma abertura como um encerramento que, simultaneamente, o isola e o torna penetrável: *“In general, the heterotopic site is not freely accessible like a public place. Either the entry is compulsory, as in the case of entering a barracks or a prison,*

or else the individual has to submit to rites and purifications. To get in one must have a certain permission and make certain gestures."

Alexandra Aldridge (1984) argumenta que a distopia não é uma utopia do avesso. A utopia e a distopia são interdependentes mas não têm uma relação simétrica ou igual. É exatamente por serem conceitos contrastantes que adquirem importância e significação pelas suas diferenças mútuas, alimentando-se como parasitas. A distopia caracteriza-se por qualidades únicas da criatividade e da sensibilidade porque recorre à imaginação social – por exemplo ao pensamento antiético –, para questionar certezas históricas.

A visão utópica, otimista, de progresso em sociedades humanas estáveis é na distopia uma estagnação totalitária, cuja liberdade individual de expressão e comunicação é brutalmente suprimida. O artista não se limita à simulação ou reprodução de um qualquer fragmento do mundo contemporâneo é, antes de mais, uma extrapolação crítica do conceito de "atualidade". Para além de refutar a raiz dos modelos utópicos vigentes também propõe alternativas para os problemas sociais e políticos.

A ficção distópica enfatiza a linguagem (literária, poética, visual, plástica) como arma primária, a resistência à opressão e, por oposição, o desejo das estruturas governamentais repressoras de asfixiar a oposição controlando a linguagem.

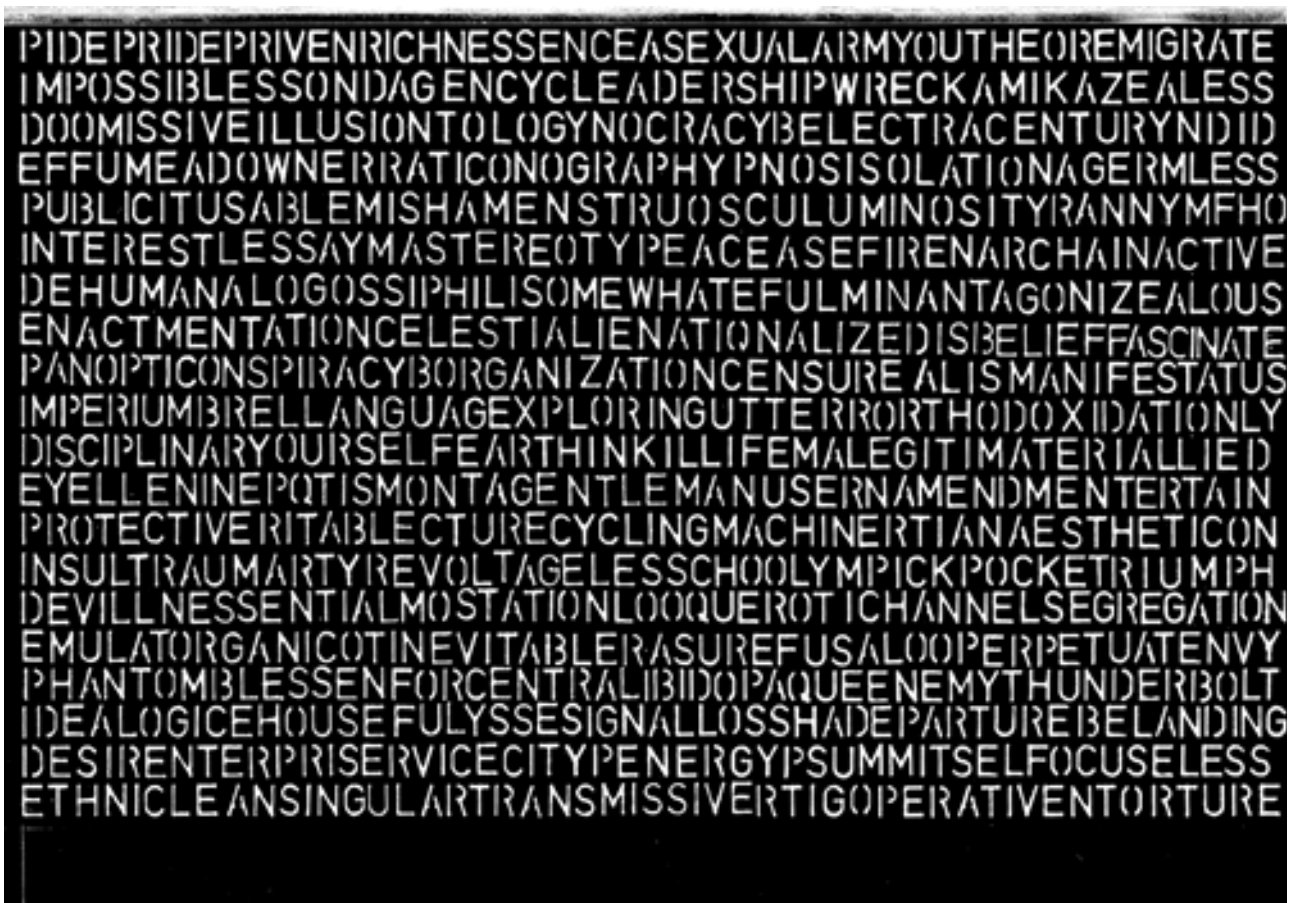


Fig. 1 Mariana Delgado, *P.I.D.E. : Panopticon Imperium - the Disciplinary Eye*, 2013

Proponho, para esta reflexão, uma viagem alegórica onde se vive um estado ou condição virtual de governação, habitada por uma sociedade dita perfeita orientada através do controlo corporativo, burocrático, moral, tecnológico, etc. O controlo na distopia é experienciado em diferentes planos: o mundo natural, banido e depreciado, é portanto desumanizado; as grandes corporações dominam através dos produtos, publicidade, e/ou dos media; introduz-se a burocracia acéfala - regulações frenéticas, incompetência executiva...-, como formato de governação para reforçar ideologicamente (a propaganda) ditaduras, teocracias, democracias neoliberais.

Portanto, os cidadãos são conformados a expectativas uniformes normalizadoras - anestesiadas pelo imenso aparato tecnológico - pelo que a informação, o pensamento livre individual e privado é diminuído do projeto utópico de mundo. Karl Mannheim, em 1936 (pp. 235-36), chegou mesmo a especular que *"It is possible... that in the future, in a world in which there is never anything new, in which all is finished and each moment a repetition of the past, there can exist a condition in which thought is utterly devoid of all ideological and utopian elements."*



Fig. 2 Mariana Delgado, Fotografia da Série *Ficção Oculta*, 2013-14

Ao invés de adotar uma posição artística apocalíptica encontrei na catástrofe uma melhor estratégia poético-visual. O catastrófico subentende uma intrusão dialética da História, incluindo o presente em que é apresentado, numa época; essa época penetra na vida do artista, e toda a vida do artista na sua obra; assim, a interferência do absoluto histórico contribui para a arruinação da obra.

O messianismo *benjaminiano* (Benjamin, 1973) refere esta mesma relação teológica entre o histórico particular e o histórico absoluto. A teoria da imagem de Benjamin cristaliza em parte o messianismo: a identificação do encadeamento entre imagem e o seu conteúdo de consciência, o percurso linear de uma imagem em direção a um futuro utópico (característico do Modernismo) e a concepção de época histórica que exige uma versão imanente da imagem dialética. Deste modo, o conceito de catástrofe expande-se para além da aparência, da possibilidade utópica ou distópica, é antes a intrusão violenta e permanente do Absoluto no espaço do presente. Isto manifesta-se não na aparência do novo, mas antes do arcaico e do primitivo.

Por exemplo, a suspeita que recaiu no projeto totalitário das meta-narrativas históricas (tanto à esquerda ou direita políticas) dissipou-se e culminou no designado “Fim da História”. A tese do “Fim da História” não foi inaugurada por Fukuyama (1992), como o próprio assim prova, mas é nela que pretendo situar o enfoque crítico. O autor defende que a democracia liberal é o último estágio governativo a almejar, todavia *“a razão pela qual a democracia liberal não se tornou universal, nem permaneceu estável, uma vez no poder, está, em última instância, na falta de uma completa correspondência entre os povos e os Estados. Os Estados são criadores de políticas internacionais, enquanto que os povos são comunidades morais pré-existentes”* (Fukuyama, 1992, p. 261) e daí afirmar o seu parcial esgotamento que, em última instância, ditou o seu insucesso global.

Partindo então do pressuposto anteriormente indiciado, o “Fim da História” significa, no contexto deste trabalho, uma incursão num outro momento histórico, o da Pós-Ideologia – e com ele o fim das ditas meta-narrativas – e não, de todo, uma suspensão eterna da História propriamente dita. Acerca desta perspetiva, Paolo Virno (2015, p.8) sugere que atualmente atravessamos uma época “Hiper-Histórica” pois, não só experienciamos os acontecimentos históricos em si mesmos mas que todo e qualquer evento tem subentendido um tom histórico.

Vive-se num mundo em que o aumento e amplificação do espaço das imagens estendem-se para além da experiência corpórea individual, reforça-se a produção de um imaginário sujeito a um processo social, onde a ideia de ficção não é necessariamente o mesmo que imaginário. Importa esclarecer que, à partida, a projeção do real está latente nesse lugar imaginário e, posteriormente, poderá retornar à visibilidade sob a forma de objeto artístico – uma mudança de ordem, espaço e tempo.

O imaginário coletivo é, então, a mediação do material imaginal (Belting, 2014) em consonância com o universo das representações de cada sujeito, a ficção pessoal: “*Libertam nos espectadores imagens de fantasias e recordações aparentemente já por eles possuídas*” (Belting, 2014, pp. 109-110).

As várias ficções presentes nos objetos artísticos são especulativas e, arrisco mesmo afirmar, fundamentam-se pelo potencial de resistência para propor uma possível mudança, porque testam hipóteses visuais, conceituais e temáticas heterogêneas. A simulação distópica preocupa-se fundamentalmente com a sociedade em que o/a artista interage construindo o seu próprio poder horrífico ao extrapolar tendências genéricas. A ruptura mais do que uma preocupação é o seu centro: se o espectador não fizer a comparação do universo ficcional apresentado com o mundo real será um projeto falhado por certo. O questionamento do sistema vigente carrega um sentimento de aprisionamento e de luta pela fuga; anseia-se senão o exílio porque se acredita que há algo de terrivelmente errado lugar que ele/a vive.

Reconfigurar o real é legitimar a imaginação como força política e social que propõe realidades alternativas, pelo que, “a arte, enquanto mimesis, não é uma imitação das coisas reais directamente, ela é a imitação de um efeito de verdade: é uma falsa verdade, é a verdade apenas enquanto sedução, ou melhor, é uma aparência sedutora da verdade.” (Vidal, 2005, p.86)

1

A RESPIGAÇÃO NA ERA DO MUNDO-IMAGEM

“Respigar é preciso na construção de qualquer pensamento, forçado é o ser a memorizar e aprender, a captar, capturar selectivamente de modo a apropriar-se de expressões para poder constituir as suas próprias, por ter visto, ouvido, por ter sentido, cheirado, saboreado, tacteado e, claro, lido. Trata-se de captar signos, sinais vitais, que, como diz Deleuze, são acontecimentos. O processo de expressão, (...) não só faz uso como exige este recurso à prática do respigar de sinais vitais.” (Lima, 2009, p.75)



Fig.3 Mariana Delgado, Fotografia da Série *Ficção Oculta*, 2013-14

O exercício da respigação “*dos sinais vitais*” segundo Deleuze (citado por Lima, 2009) na era do Mundo-Imagem resultou num projeto composto por objetos artísticos cujo ponto de partida foi uma incursão pelo arquivo pessoal e coletivo. A televisão, o computador, os jornais, os vídeos caseiros, a janela do apartamento, isto é, a interação dos múltiplos dispositivos técnicos de armazenamento, sob forma de reprodução, permitiu a construção de um imaginário pictórico.

A produção de uma constelação imaginal também implicou a assimilação de um sistema cumulativo de camadas simbólicas: a sobreposição de vários tempos, do passado e do presente, vivenciados na primeira pessoa ou não: “A presença imaginal de locais ausentes é uma experiência antropológica já antiga” (Belting, 2014, p. 86). O véu da lembrança foi caindo e, pouco a pouco, a fragmentação dos lugares da memória deixou um palimpsesto da(s) história(s).

A intenção foi produzir uma espécie de cartografia do real para recordar, primeiro, e (re) apresentá-la num novo meio que despoletasse uma inadequação na moldura simbólica pressuposta nas imagens – um desfazamento. A espessura do passado é isso: as reminiscências, as cicatrizes, traumas, dramas e conflitos como as fissuras na parede servem de lembretes visíveis da contínua arruinação da realidade. A relação dos territórios das imagens mentais dos que contemplam, e das imagens técnicas dos que produzem resulta numa experiência imaginal global e particular. Ou seja, a interação recíproca entre o autor (criador de imagens) e do espectador (que partilha as suas imagens e depois as ressocializa) converge numa coincidência de imagens.

No cinema, por exemplo, o filme é acerca da perspectiva coletiva da obra transformada na vivência pessoal de cada indivíduo, isto é, a obscuridade da projeção. Godard, com *A(s) História(s) do Cinema (1988-1998)*, reflete que a fusão, até mesmo a confusão, entre a ficção e da história real “*trazem consigo o vestígio temporal de uma determinada conjuntura histórica*” e termina, “*Não vivemos, quase sempre, a história, inclusive como contemporâneos, só em imagem?*”. (Belting, 2014, p. 106).

As sociedades contemporâneas têm assistido a uma acelerada transição cultural das realidades e tal como Heidegger (Friedberg, 2009, p. 94) anteviu, “*The fundamental event of the modern age is the conquest of the world as picture*”, uma profunda estetização do mundo. A realidade é-nos apresentada em fragmentos de janelas de imagens em movimento, textos, ícones, gráficos. O arquivo e os seus dispositivos de armazenamento, o nomeado corpo técnico, encarregam-se de transmitir por imagens a memória de uma cultura.

O fenómeno de assimilação e constituição da memória coletiva pode estar em risco por dois motivos: a descontinuidade e fragmentação do passado e pelo apagamento da memória oficial, porque as memórias técnicas dos arquivos e dos meios de comunicação atuais respondem a uma lógica de acumulação desenfreada de materiais e, por outro lado, o bombardeamento e colonização do ficcional, experienciado quotidianamente, dilui as fronteiras da lembrança, produzindo uma realidade onde a anarquia de imagens privadas e públicas fazem parte da constituição do “eu” sem aparente ordem hierárquica.

A Praça da República, ou da Praça da Regeneração, ou o Jardim Teófilo Braga

Algures vi fotografias antigas desta praça onde ilustres figuras da sociedade, reunidas, se insurgiram contra o sistema regente da época. Mais do que um encontro de oposição reunida de políticos, intelectuais, generais, reacionários ativistas, mesmo pessoas comuns, era um ultimato ao Rei. O que a História se encarregou de fazer com eles depois não é relevante para a minha história. O berço da República está diante a janela.

-Vista privilegiada esta, não é?

Os bancos do jardim parecem-me os mesmos, tem gente que leva os cães a passear, ora, adubar terreno fértil. As árvores ainda fazem sombra ao descanso merecido de final de tarde. O soldado marcha de um lado para o outro, caserna um, caserna dois, de passo em compasso, torneando a entrada do quartel-general, cumprindo a tarefa certinho, fardadinho e aprumado. As horas ressoam da igreja paredes-meias com o quartel-general. As torres sineiras impõe-se bem lá no alto, religiosamente, mais no alto. De tudo. O arrumador de carros e/ou sem-abrigo vive mais abaixo. Porque agora andam à volta do jardim carros, autocarros, motas, bicicletas. Praça de táxis. Paragem de autocarro. Um bar de striptease. A estátua foi reposta (para a felicidade de muitos). E uma muralha de prédios.

O desenho é seguramente igual.



Fig. 4 Mariana Delgado, Videograma de *Faccies Hippocratica* ou *Máscara da Morte*, 2014

Eu sou do sexto andar. Direito. Desta perspectiva a paisagem da precariedade é vívida e faz-se no quotidiano dos diferentes ajuntamentos coabitando, existindo, no espaço aberto e público. Não sei se se pode assumir uma imagem de declínio. Não é o fim. São ruínas. Creio que não importa o que aconteça os dias vão-se suceder uns aos outros, como é inevitável. Mas o objeto artístico é um rasto da realidade cuja estrutura se constitui, em parte, por um carácter histórico desligado dos conteúdos factuais que é *“a expressão política, ideológica e metafísica de uma época”*. (Callado, 2004, p.150)

Eles divagam, deambulam pelos trilhos de terra, bebem, conversam bastante, dormem onde dá porque podem infestar sensibilidades e ousarem intrometer-se no caminho do séquito, é simples, incomodam o Outro. Bebem. Eles ora pedem dinheiro ora pedem um cigarrinho. Ou os dois. Gostam de charros. Catam lixo, piriscas, mobília, metal e comida. Ah, e dão instrução aos carros (aos que sobram depois da vigília do reboque). Berram. Negoceiam território, dosagens, álcool, uma variedade de coisas essenciais à resistência e à alienação da realidade. Bebem. O Outro também o faz só que fora do palco a céu aberto.

Vive-se na era do Pós-Horror-Choque-Violência. Em entrevista, Slavoj Žižek (1994, *enum*) reflete sobre esta ideia de Outro referindo:

“You formulate your identity on the fantasy that the Other is the one who automatically wants to steal from you. These are the two basic fantasies: one is that the Other wants to steal from us our precious enjoyment (...). The other idea, like with the Jew, is that the Other possesses some kind of excessive and strange enjoyment, which is in itself a threat to us.”



Fig. 5 Mariana Delgado, Videograma de *Faccies Hippocratica ou Máscara da Morte*, 2014

No ébrio apogeu da Pós-Modernidade foi-se progressivamente rasureando a tinta azul a palavra povo, reescrevendo-a sob a aparência de população, contribuintes, cidadãos, etc. O vocábulo povo comporta consigo um legado histórico, ideológico, político, social e cultural com o qual as figuras de poder ou de governação, na altura e até aos dias recentes, recusam a sua implementação na polis, na nossa comunidade que é tanto localizada como globalizada. Por vergonha ou por perversão? As duas? Nenhuma? Georges Didi-Huberman inaugura a sua reflexão apoiando-se na seguinte premissa quase tautológica: “Os povos estão expostos” (Huberman *et.al.*, 2011, pp. 41-42). Eu acrescento, - os povos estão expostos, já é sabido.

Quando se realça o seu potencial desaparecimento, o dos povos, é porque são e estão sub-expostos. Isto priva-nos a visão e também dos meios para ver cuja obstrução implica a sujeição de uma estratégia clássica de censura. O problema aqui apresentado é inversamente relacional, diferencialmente semelhante. A sobre-exposição leva-nos à regurgitação estereotipada das imagens e a um cinismo afetado do direito à imagem: “demasiada luz cega” (Huberman *et.al.*, 2011, pp. 41-43), e por outro lado entrevemos um projeto de encobrimento dos rostos.

É um dia filmado e gravado. No passado.

Era inverno e a janela estava embaciada. A transpiração do corpo do lado de cá. A chuva respingava do lado de lá. O movimento dos corpos, a repetição tortuosa de lhes seguir os passos, de (re) enquadrar as vidas monótonas e sem querer acabar por memorizar as suas rotinas.

É uma forma de vigiar anónimos no anonimato (será justo?). Como reflete Rancière (2010, p.36) “(...) *é porque o anónimo se tornou um tema artístico que o seu registo pode ser uma arte. Que o anónimo seja não apenas susceptível de receber um tratamento artístico, mas também portador de uma beleza específica, é algo que caracteriza o regime estético das artes.*” A câmara condensava o tempo; os momentos duma paisagem em mutação real, matéria viva em transformação, o presente a tornar-se passado e, ficava ali, suspenso. Até hoje esse dia não terminou. Está suspenso na condensação da câmara.

Aqui faz muito barulho. Entre a janela, o computador e a televisão ecoam bombardeamentos de ficção, ouvem-se cenários de violência (lá no fundo dócil e perversa), gritos mudos de propaganda, o burburinho da informação dos discursos de opiniões de comentários de debates do país da europa. A ideia de crise está omnipresente e é onisciente, implantada nos canteiros de flores a cada virar da estação do ano. Sempre a erva daninha. A secção dos classificados no jornal transformou-se numa espécie de necrologia económico-social em tempo real. O país, tal qual o conhecia, ficou insolvente e, com ele, a sua gente.

No século XVII foi proposto um novo discurso científico com o objetivo último de redefinir a medição da pessoalidade, isto é, tornar o indivíduo consumidor, produtivo, um ser de labuta e necessidade.

Michel Foucault acerca desta mudança de paradigma na comunidade ocidental levado a cabo a partir do Século das Luzes, refletiu que se estava a organizar um conjunto de processos de normalização e de técnicas disciplinares coincidentes com o que se poderia chamar de dispositivos de eficiência. Estes dispositivos de eficiência, os chamados recursos humanos, adornaram a atividade económica.

O poder redefiniu-se como essencialmente produtivo e de estímulo à produção – “*O Panóptico funciona como uma espécie de laboratório do poder*” e “*todos os mecanismos de poder (...) são dispostos em torno do anormal*” assim inaugurando, pela erecção do monumento do Panóptico, a glória da monotorização ‘de um por todos e todos por um’” (Foucault, 1999, pp. 223-228). A monotorização é gerida por uma máquina que dissocia o par ver - ser visto: “*na torre central vê-se tudo, sem nunca ser visto*” e na periferia é-se totalmente visto sem nunca se ver que, sobretudo, os efeitos da vigilância são permanentes e invisíveis.

Portanto, o final do século XX é marcado pela figura do homem-empresa ou sujeito empreendedor – pela aplicação de sanções fruto do incentivo institucional, bónus, contratos, etc.,– de forma a introduzir novos modelos de funcionamento psíquico na sociedade. O homem moderno estava dividido em dois: por um lado, um cidadão dotado de direitos intocáveis, um ator económico motivado pela iniciativa própria; por outro lado, humano como fim e humano como instrumento.



Fig. 6 Mariana Delgado, Videograma de *Faccies Hippocratica ou Máscara da Morte*, 2014

A expansão da mercantilização foi o ‘preço a pagar’ pela emancipação, assumindo, de forma geral, a consequente contratualização das relações humanas: contractos voluntários entre pessoas livres – mesmo sabendo que essa subscrição contratual é e será sempre exercida pelo corpo soberano –, propondo formas de aliança, filiação institucional e, genericamente, configurações simbólicas de reciprocidade tradicionais.

Os espaços da cidade, enquanto lugar do comum, da pluralidade habitada (do *koinon*, do *cum*¹) são uma articulação entre expressão do potencial de cada homem e mulher na comunidade e a partilha desse potencial. A interioridade dos indivíduos é e será sempre feita pela distância e separação que a sua respetiva exterioridade exige,- sendo que na materialidade do(s) lugar(es) é onde nos vamos localizando, delimitando, circunscrevendo, derivando ou refluindo,- convoca a aparição do gesto, da voz, das formas.

Dei comigo a pensar vezes sem conta se na paisagem contemplada, no tal cenário ajustado à moldura da janela, não estaria diante uma representação de uma trindade obscura e, no limite polémica: deus (igreja), pátria (quartel-general) e autoridade (vigilância anónima)? Os sinais arquitetónicos não podiam ser a única razão aparente, teria que haver outros sinais tanto externos como internos, uns vestígios latentes na imagem.

Então, o cruzamento de diferentes tempos dos visíveis e dos invisíveis, não é uma efabulação do passado mas antes uma estratégia alegórica que possibilita a produção de uma nova ficção para que nela qualquer coisa possa significar outra coisa.

A Praça da República é traço simbólico de reivindicação de um novo paradigma governativo iniciado ainda no século XIX através de uma de várias tentativas de revolta militar – também sob a influência do episódio do suicídio de Silva Porto – liderada pelo movimento republicano, mas que só duas décadas passadas se veio a concretizar efetivamente o sonho da república. É pois a primeira pedra-de-toque para a integração da ideia moderna de Estado-Nação que virá marcar todo o século XX.

Hoje, enquanto lugar da regeneração é uma casa sem paredes nem teto para uma camada da sociedade marginal, periférica, arrastada pela correnteza da crise. Decerto irónico. Resta senão o chão de todos nós.

O aparato neoliberal é especialmente inovador no que toca à ligação do indivíduo governado a partir de fora enquanto se governa a si mesmo a partir de dentro, entre o aparelho de desempenho e o dispositivo de prazer. A doxa neoliberal apela a que os indivíduos devam trabalhar para as empresas como se estivessem a trabalhar para si próprios e, desse modo, consegue reprimir qualquer sentimento de alienação ou distância entre os sujeitos e as entidades dominantes.

¹ Koinon é uma palavra de etimologia grega e significa “comum” no sentido político e social de “público”; a sua origem remonta à antiguidade clássica, à Grécia, para designar as uniões das cidades-estado; a “Liga” ou “Federação”. Cum é uma palavra de origem latina e significa “lado-a-lado”, “com”, “junto a”.

Em suma, cada homem e mulher deveriam desenvolver a sua própria eficiência e intensificar o seu esforço individual e acima de tudo, a conduta deriva de cada si-próprio, que persegue desejo interior/ambição pessoal, para o qual nem se coloca a questão de resistir. A racionalidade neoliberal encoraja o ego a agir para se fortalecer e também para sobreviver à competição global, se quisermos. Conforma-se aqui a ideia de uma imagem de autoprodução e automelhoramento porque cada um é o seu próprio especialista, patrão, autor, empresário.

Tudo é orquestrado de forma a sermos os legítimos e únicos heróis das nossas vidas, de que estamos expostos numa vitrina, onde a hiper-iluminação da luz cênica, é controlada, regulada e decidida pelo próprio indivíduo, como é o caso das redes sociais – *facebook, twitter, instagram, etc.* – dos *media* de comunicação em geral.

No ensaio-vídeo propõe-se a contemplação de objetos – recolhas de imagens, discursos, músicas obtidos a partir de arquivos audiovisuais ou manifestações in loco – dispersos e fragmentados dos bens da tradição, “*um mundo onde o valor emigrou*” (*ibidem*) e se desterritorializou de todas as suas aceções uma vez que “*o agora é a imagem mais nítida do que já foi*” (Callado, 2004, p.139).

Na montagem da sequência recorreu-se ao máximo a planos de câmara que não eram vistas diretas sobre a paisagem tais como os reflexos da janela, inversões, sombras, desfoques, até o próprio vidro serviu de filtro e de tela de projeção onde a realidade se ia apresentando quebrada e, claro, reenquadrada.

Sendo a história panorâmica - tudo o que é memorável; a imagem do palco transforma-se numa chave para a compreensão da história - a atribuição de sentidos faz-se na montagem de um esquema de micronarrativas, ou segundo Foucault heterotopias, sem comunicação lógica evidente entre si, permite jogar com essa ambiguidade, com a diversidade e distorção das formas, contornando-se pois a complexidade que o mundo contemporâneo exige.

A alegoria no território da memória está presente no jogo dicotômico história-natureza coletiva e pessoal. Por outras palavras, é quando o exercício da lembrança interfere no efêmero que podemos prolongá-lo e expandir o sentido para além da superfície. *Facies hipocrática*, (Benjamin, 2004, p.180) ou máscara da morte, é uma reminiscência da história “(...) *com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira*” (*ibidem*) e também acerca da partilha de toda a pluralidade e multiplicidade no mergulho para o “*abismo que separa o ser visual e a sua significação*” (Callado, 2004, p.137).

Ora, as artes e os artistas, são pois essa suspensão da significação do comum, i.e., o sentimento de partilha e transmissão próprio do estar-em-conjunto. Para o real atribuem-se-lhe formas, dá-se a possibilidade, ou a possibilitação, às formas que nos eram/são desapercebidas de se deslocarem, migrarem, fraturarem, romperem com a usurpação identificativa da heterogénese.

É o puro gesto criador, esse jogo bipolar dinâmico, com o confronto da ausência e do fracasso, da experiência do tempo e da perseverança. É sobretudo acerca da renúncia a tudo para depois se examinar a prolixidade do possível, é quando “a questão da criação torna-se, assim, inseparável do seu destino”(Mondzain *et.al.*, 2011, p. 113).



Fig. 7 Mariana Delgado, Videograma de *Faccies Hippocratica ou Máscara da Morte*, 2014



Fig. 7B Mariana Delgado, Videogramas de *Faccies Hippocratica ou Máscara da Morte*, 2014

No campo da arte há uma procura em tentar encaixar e conjugar coisas aparentemente incompatíveis ou dissonantes, linhas que rimam e não rimavam, vídeos que não comunicam nada em concreto ao espectador mas “*a banalidade torna-se bela por ser um vestígio do verdadeiro (...) por ser arrancada à sua evidência e transformada num hieróglifo, numa figura mitológica ou fantasmagórica.*” (Rancière, 2010, p.38). Portanto, os artistas procuram intencionalmente coincidências e acidentes no quotidiano.

Há algum tempo havia-me falado de um desafio: fazer uma espécie de correspondência através de estímulos audiovisuais, poderia ser uma fotografia, uma pintura, um texto, uma música, qualquer coisa.... Sem autoria definida, sem restrições criativas apenas uma troca inicial e de partilha limitada. Uma mensagem na caixa de correio eletrónico. Recebi três fotografias a preto e branco e todas elas paisagem. Serviram de primeiro repto. Estava certa que aquelas imagens me transportavam para um lugar (do) comum não no sentido de *cliché* imagético, mas remetiam para uma reação nostálgica do tipo *déjà vu*.

Não sabia contudo o quanto chegariam a latejar no dia-a-dia. Havia uma qualidade de tempo indefinido muito forte, de uma intimidade sem nunca antes ter convivido com elas. Guardei-as, olhei-as vezes sem conta, afinal eram minhas também. Comecei então uma recolha de sons e de vídeo: de uma casa de banho que mais parecia um esgoto industrial, da persiana da janela do meu quarto, debaixo de uma ponte da via rápida, autorretratos sem propósito, viagens de comboio ou itinerários de elevador. Até aqui a ideia de narrativa foi sempre excluída e penso que até hoje estará de parte essa linearidade própria de uma estória.

¹ A Térmita Biónica é um coletivo de obreiros da arte de colonização permanente em parte incerta.



Fig. 8 Térmita Biónica, Fotografia 1 de *Mnemosine Lusitana*, 2014

A ideia central era a vertigem visual: uma articulação marcada entre planos iminentemente horizontais e verticais que deslizavam, que vinham e iam, que subiam e desciam sem ordem exata de chegada ou partida. Portanto a (in)forma do vídeo é uma espécie de reação à memória latente daquelas três imagens mas também a todas as outras memórias. Tal como acontece com a câmara fotográfica, o vídeo insere dentro do ecrã o próprio espectador, uma vez que o material imaginal, pré-existente, é armazenado e reelaborado através da comunicação com os outros – e por vezes consigo próprio – mediados por este meio. Serve pois de prótese da nossa memória visual na percepção passiva do espectador com vista a uma construção ativa.

A outra memória era a do Cancioneiro Popular Português e uma placa honorífica à heroína Maria Antónia achada por acaso há uns meses atrás em Aveiro. A Donzela Guerreira que, no século XVI, se travestiu de homem soldado, lutou e comandou a reconquista de Mazagão em Marrocos e, mais tarde, foi condecorado pelo Rei Filipe I de Espanha pelos feitos alcançados. Mais tarde admitiu a sua condição de mulher e retirou-se aparentemente para lugar desconhecido, sem casamento ou descendência, segundo se especula. Até metade do século passado sabe-se que esta história – com origens na poesia quinhentista – era contada pela oralidade, de boca em boca. A cantiga de amigo era um veículo indispensável para a transmissão do legado tradicional e popular bem como para a preservação de um imaginário coletivo que agora se esmorece.

Rancière propõe a ideia que *“a política e a arte, tal como os saberes, constroem «ficções», isto é, reagenciamentos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que vemos e o que dizemos, entre o que fazemos e o que podemos fazer.”* (2010, p.45), pelo que o esmorecimento do imaginário coletivo pressupõe que a memória coletiva também se perca lentamente. Sobra senão a ruína de uma memória outrora de todos. É um resgate? Talvez. Importa sobretudo resistir ao apagamento deste património imaterial (re)tomando-lhe a atualidade e pertinência política para o devir.



Fig. 9 e 10 Têrmita Biónica, Fotografias 2 e 3 de *Mnemosine Lusitana*, 2014

2

APERTA FINESTRA - O PARADIGMA DOS SISTEMAS DE VISUALIDADE CONTEMPORÂNEOS

O que nos olha o que se vê quem nos vê e não olha vê-se no olhar o que já não se vê olhando.

Num mundo tóxico de imagens anestésicas, uma, cem, duzentas, talvez um sem fim número de fotografias dissipam-se na aragem das sociedades contemporâneas atuais. Através de múltiplos ecrãs, pantanosas realidades aparentes em ficção verdadeira são perseguidas, capturadas e torturam a memória, desafiam a razão. A dormência quotidiana imersa neste *overload* de imagens, ao que Heidegger outrora denominou a transformação Mundo-Imagem, provocou uma espécie de curto-circuito artístico.

O papel do criador de experiências, neste caso visuais, parece ter sido destituído de estatuto pelos milhões de criadores e curadores que rotineiramente se dedicam à partilha do seu universo pictórico. Estima-se que no ano de 2014 foram produzidas e partilhadas diariamente cerca de 1.8 mil milhões de imagens na internet.¹ - Então, qual será o propósito e o porquê de produzir mais imagens?

Ao longo dos tempos, a realidade tem sido interpretada através das diegeses dadas pelas imagens, especialmente nesta nova era de descrença, a aliança entre o real e a imagem fortaleceu-se. A crença de que não mais nos podem propor uma compreensão das realidades subjugadas e em forma de imagens, mas que as realidades são imagens elas mesmas, ilusões.

Na nossa cultura ocidental o ato de captar uma imagem, por exemplo o disparo fotográfico, é uma procura constante levada a cabo pelas massas, em diversos espaços, como se cada si-próprio fosse uma imagem que só se torna real através da reprodução fotográfica.

¹ Fonte: <http://www.businessinsider.com/were-now-posting-a-staggering-18-billion-photos-to-social-media-every-day-2014-5>

Feuerbach (1843), citado por Susan Sontag (1977, p.153), observa em tom premonitório que *“our era prefers the image to the thing, the copy to the original, the representation to the reality, appearance to being”*-, e a partir desta constatação o nosso Mundo-Imagem, como é o caso da fotografia entre vários outros dispositivos de reprodução visual, trata de atribuir aos acontecimentos um carácter de inevitabilidade, uma vez que neste plano qualquer coisa que esteja a acontecer é transmutada para um já aconteceu e, conseqüentemente, um assim será para sempre.

A janela aberta – *aperta finestra* – é a metáfora utilizada para o visor: janelas dentro de janelas, molduras dentro de molduras, ecrãs dentro de ecrãs.

O desdobramento, replicação e multiplicação das plataformas tecnológicas do sistema de visualidade, a meu ver, dependem sobretudo do aparente paradoxo espaço-temporal: a moldura, isto é, a paisagem dentro da abertura é tão importante quanto o que a enquadra. Wittgenstein argumenta (citado por Friedberg, 2009, p.7) *“The limits of my language are the limits of my world”*.

Por isso, os limites e multiplicidades dos nossos campos de visão determinam as barreiras e fronteiras da nossa constelação cultural.

O exemplo do museu é paradigmático para a actual crise do(s) lugar(es) da imagem. Se na época moderna o museu era um refúgio para as imagens perdidas no mundo, ditas fora de circulação, que passavam a ocupar um lugar na arte; nesta era contemporânea o museu perdeu a sua vinculação espacial substituindo-a por meios animados e efémeros das imagens.



Fig.11 Mariana Delgado, Fotografia da Série *Ficção Oculta*, 2013-14

O conceito de lugar, em si mesmo, é colocado em causa: “em vez de visitarmos imagens em determinados lugares, preferimos hoje visitar lugares em imagem”. (Belting, 2014, p.84).

O deslocamento da relação de imagem e lugar é determinado pelo paradigma da presença. A questão que se impõe é “(...) *if images start pouring across screens and invading subject and object matter, the major and quite overlooked consequence is that reality now widely consists of images; or rather, of things, constellations, and processes formerly evident as images.*” (Hito Steyerl, 2013, p.6).

O paradigma dos sistemas de visualidade contemporâneos introduziu novas leis da “presença” que transformaram o nosso entendimento acerca da visualidade: mudanças de escala, tempo, espaço e a consciência de uma visão humana melhorada devido aos avanços tecnológicos (o *hd*, *3d*, *imx*, *bluray*). A própria experiência quotidiana é mediada por práticas visuais rotineiras de enorme e prolífero aparato tecnológico e tal competição pela nossa atenção não é uma luta por hegemonia, mas antes uma coexistência anárquica.

A sobreposição dos planos de representação espaço-temporal, uma técnica própria da pós-perspectiva, veio renovar o sistema de visualidade vernacular: a fractura, multiplicação, simultaneidade de imagens obrigam a uma revisão de toda a sintaxe visual do ecrã: “*Like the window, the screen is at once a surface and a frame – a reflexive plane onto which an image is cast and a frame that limits its view.*” (Friedberg, 2009, p.1)

Se, no passado, a marca da separação física dos espaços – a tela de projecção, televisor, ecrã de computador, *smartphones*, etc. – implicava a mudança de local logo, uma transferência da relação espectador-observador, no atual estágio de desenvolvimento das tecnologias digitais – produção, emissão e visualização – o paradigma da(s) especificidade(s) do(s) médium(ms) é questionado pelo cruzamento virtual dos espaços. De acordo com Nicolas Negroponte, citado por Friedberg (2009, p.4): “*The medium is no longer the message in the Digital Age*”. Neste sentido, assiste-se a uma redefinição, relativização, do aqui e o ali mas também o antes e o agora – a visão múltipla – implicando uma mobilidade virtual para o espectador imóvel, isto é, as visualidades virtuais e móveis mudam o ponto de vista, contudo os nossos corpos permanecem separados pela imobilidade do não-movimento.

Carlos Vidal (2005, p.139) alega que “*A imagem recompõe o mundo fragmentado, mas enquanto fragmentado fornece-lhe falsa unidade. Cada representação está ao serviço de outra representação e de um representado que nada têm a ver com os agentes de uma e de outro.*” Portanto, as novas visualidades virtuais e móveis, mesmo que confinadas à moldura, assinalam um corte ontológico entre a superfície material (a da parede) e a paisagem (a vista) dentro dessa abertura, pois a materialidade do espaço de visualização e imaterialidade virtual dos espaços observados limitam-se senão através da moldura – o enquadramento.

A imagem sob o ponto de vista antropológico reifica a experiência medial das imagens como uma atividade, sobretudo, cultural. O nosso papel de criadores e herdeiros das imagens implica uma ligação com processos de modificação, esquecimento, redescoberta, reinterpretação de forma a garantir a sua transmissão e sobrevivência tanto quanto possível.

Há apenas que fazer uma ressalva: por transmissão subentende-se intencionalidade e consciência na passagem do legado (imagens ajustadas aos modelos e diretrizes oficiais), enquanto a sobrevivência de certos documentos visuais está associada à contracultura, à obscuridade e, portanto, poder-se-á concluir que não existe uma ordem histórica fixa da memória cultural quando existe a mútua implicação dos conceitos acima esclarecidos.

Mas “(...) Não nos enganemos, a sedução videomática não se refere apenas à magia das performances das novas tecnologias; enraíza-se profundamente no aumento da autonomia individual esperada, na possibilidade para cada indivíduo de ser um agente livre do seu tempo, menos pregado às normas das organizações pesadas. A sedução em curso é uma sedução privada.” (Lipovetsky, 1983, pp. 20-21).

Todas as películas fotográficas estavam fora de validade. O pressuposto económico era o mais óbvio mas existiam, deveras, qualidades técnicas (por vezes imprevisíveis) e particularidades estéticas que me interessavam: finos véus cromáticos desacertavam a relação entre a imagem e a realidade antes apreendida. Ou melhor, a expectativa de que a fotografia é um dos meios, por excelência, de representar o real de forma fidedigna ou até mesmo hiper-real é, neste projeto **Ficção Oculta** (2013-14), falsificada exatamente pelo seu próprio meio.



Fig.12 Mariana Delgado, Fotografia da Série *Ficção Oculta*, 2013-14

O rolo expirado encerra esse engano enquanto artifício plástico assumido e potenciado pelas realidades que se pretendiam capturar.

A primeira pedra de toque no projeto deu-se quando vi uma fotografia onde figurava uma manifestação estudantil de 1993 – a icônica “Geração Rasca” – cujo elemento central era um jovem com as nádegas alçadas à multidão. Como queria ficar com essa imagem fotografei a página da revista e apropriei-me dela. Outra vez apareceu na televisão às 20:00H no telejornal SIC, “ – Mais cortes nos salários”; foi a primeira fotografia tirada à televisão.

Após esses episódios a intenção tornou-se clara. A câmara fotográfica serviu de suporte diário para captar inúmeros arquivos audiovisuais consumidos: revistas, livros, fotografias, filmes, documentos proibidos em tempos e também dos lugares que visitei desde manifestações, a prédios abandonados que ficaram em construção ou à fábrica do sal igualmente devoluta.

No limite, o conflito sobre a câmara e o olhar é o papel da fotografia servir de intermediário entre a imagem do fazedor e a imagem do espectador. As imagens íntimas com significado pessoal equilibram e contrabalançam a sua transitoriedade, enquanto aquelas do mundo exterior são dádivas que aguardam pelo nosso olhar. Ambas são um encadeamento de histórias, as que vivemos e as que contamos aos outros. A imagem é, pois, uma defesa à passagem do tempo e dos espaços.

Não se simulou duas vezes a “sequência” de um rolo em particular, assumiu-se os 24 ou 36 fotogramas com um início e um fim só. O printscreen seria mais fácil, por exemplo, porque não obedeceria à lei da não repetição porém, não seria suficiente para preencher o objetivo que é incontornável ao material, ou seja, que não é possível retroceder nem suspender a ação e começar de novo.

A ideia seria sempre transferir, deslocar e materializar uma imagem fotográfica cada vez mais distante da captação do objeto inicial. Eu coloco-me, intervenho, subverto e participo das memórias que me apropri por vezes de forma literal – visível pelas dedadas no ecrã, reflexos ou sombras do corpo –, são pois fantasmas de autorretratos que abrem caminho ao espectador via à descodificação do processo criativo pela reiteração, visível, da presença de um corpo estranho à natureza da imagem captada.

A reflexão sobre a fotografia não se refere ao estilo fotográfico, é antes acerca da imagem inserida nesta moldura técnica. Que tensões podem ser potencializadas quando a imagem medial – a foto – e a imagem mental – as experiências, os sentimentos e a autoexpressão – se confrontam?

Desobstrui-se a fotografia de uma ideia associada ao meio fotográfico projetando-a noutro espaço medial composto por micro-histórias, narrativas cruzadas de texto e imagem:

“A captação da imagem dentro da imagem tem como intuito a libertação da imagem da sua materialidade primária e técnica” (Belting, 2014, p. 297), abrindo as fronteiras do meio fotográfico.

O processo de transferência da mesma implicou a transição por vários meios: primeiro, pelo visor da câmara fotográfica, revelar o rolo, digitalizá-lo e gravá-lo em cd; depois visualizar de novo as imagens no ecrã de computador, seleccionar e armazenar para mais tarde imprimir, reajustar (se necessário) reimprimir e assim sucessivamente. O grau de manipulação digital é praticamente nulo, fazem-se ajustes de dimensão, proporção ou enquadramento decerto. Não há pretensão de falsear um resultado final, há uma aceitação prévia das condições de acidente e também fracasso no momento da captação fotográfica.

Os palimpsestos da memória tornaram-se, algures no processo, imagens. O caminho fazia-se mascarado de pútridas ansiedades sobre um tempo urgente que retornava a si mesmo como se estivesse atrasado para lá, em crise perpétua e cíclica de se fazer tempo cá. A indiretividade, ou distanciamento, da fotografia não se regeu propriamente pelo seu assunto principal, o tema, antes por uma representação sucessiva de incidentes.



Fig.13 Mariana Delgado, Fotografias da Série *Ficção Oculta*, 2013-14



Fig.14 Mariana Delgado, Fotografias da Série *Ficção Oculta*, 2013-14

A fotografia é pois uma ferramenta construtiva para a criação de uma imagem que suporta uma determinada iconicidade análoga à escrita e a linguagem pois ambas estão suspensas nessa mesma linha de narração.

Outra ideia próxima, a da pintura, também poderá servir para explicar a ambiguidade do seu próprio meio: “ - Estaremos a olhar para uma pintura de uma pessoa real? Uma pintura da fotografia? A pintura de um modelo de uma pessoa? É análogo a este projeto: “- Será uma fotografia de um lugar real? Uma fotografia da fotografia? , “ - Será a legenda original ou posterior?”. O propósito é encontrar acidentes que contenham desfasamentos irónicos, paradoxais ou metafóricos inerentes à relação objeto-legenda-imagem.

Susan Sontag (citada por Belting, 2014, p.42) discorre que a produção das ditas molduras simbólicas é exatamente a relação dialéctica entre memória visual e imaginação, sendo o corpo o seu elemento ligante – da consciência, técnica, imagem e meio – numa possível história medial da imagem. Assim, um dado encanto estético poderá marcar a ambivalência da ficção e do facto. A temática que lhes agarra não é óbvia e, por isso, a montagem da instalação é essencial para o produção de sentido(s) que poderá ser pela forma como se relacionam os agrupamentos da fotografias entre si e com os outros conjuntos no lado-a-lado, cima-baixo, frente-trás.

Neste sentido, a instalação da peça no espaço expositivo é feita totalmente in loco, em estilo quase livre de ferramentas (escadote e nível) e sem plano prévio de montagem, somente recorrendo às experiências e ensaios anteriores. Fazendo recurso à minha formação em pintura, é o momento em que o pintor está no frente-a-frente com a tela em branco, atónito, no vazio do (re)começo.

A estratégia é, precisamente, o desafio de um novo lugar e a interação-reação do corpo e dos objetos – escala, luz, enquadramento, elementos arquitetónico, etc. – nesse exato território incógnito. Quando instalada, poderá pôr-se a possibilidade de estarmos diante a materialização de uma multiplicidade de janelas abertas, tal qual aquelas que abrimos no computador, um mapeamento digital sem hierarquia de leitura, como um fluxo rizomático cuja cadência é marcada pela fugacidade das imagens distribuídas pela parede mesmo que estática e parada: “(...) *os lugares não desaparecem nem se diluem sem rasto, deixam vestígios num palimpsesto de múltiplos estratos, no qual se aninharam e sedimentaram antigas e novas representações*” (Belting, 2014, p.85)

Em 2013 visitei a zona industrial de Vila do Conde, em Varziela, onde existe uma *China Town*. Diga-se de antemão que não é como se pensa. Não é um sítio apinhado de decorações alusivas, ocidentalmente orientais, casas achinesadas ou restaurantes típicos.

Ao tratar-se de uma zona industrial a *China Town* é, em concreto, um complexo de armazéns de venda em volume de produtos importados da China, escoado e distribuído para posterior revenda na grande cidade maioritariamente pelo Porto e arredores. Basta ler nos rótulos.

Fui lá parar caída no engodo. Fotografei o local onde me permitiram aceder. O disparo da câmara era uma ameaça, naquele caso. E eu estava refém numa fronteira invisível. Gente fechada na desconfiança do estrangeiro porque afinal aquilo era território deles.

Um dos dois rolos, a preto e branco, fracassou ou estava em parte incerta. Por ter andado perdido algures apareceu fraturado de marcas, fendas riscadas, com sinais de pó acumulados com o tempo e, apesar de tudo, sobreviveu. Mais tarde quando revia o negativo, entretanto recuperado o quanto baste, vim a descobrir que devido à minha inexperiência da técnica fotográfica analógica em espaço exterior, o negativo apresentava oscilações de tom isto é, variações de luz enormes e abruptas.



Fig.15 Mariana Delgado, *Ruin I*, 2013-14

Mas havia um fotograma do negativo que era deslocado de todos os outros, era totalmente transparente, quase. Seguindo a máxima da fotografia esquerda, direita, esquerda, negativo, positivo, o fotograma transparente na sua forma final no seu estado último tratar-se-ia, pois, de uma imagem negra.

A dúvida impôs-se: - Que espaço era este? Não me lembrava onde e o porquê daquele ponto de vista: era tão específico e tão vazio de elementos, tão reduzida a sua informação, cheguei mesmo a ponderar que pudesse ser acidente ou acaso próprio da tensão do trabalho in loco. Pelas provas de contacto começou a aperceber-se na imagem ténues gradações de cinzentos que enunciavam mais espaço do que o esperado porque as linhas de força do enquadramento descartavam, de facto, a hipótese de um ato aleatório.

Era sim um lugar estranho. Primeiro, a névoa da memória particular do lugar não ajudava na tarefa de descodificar o enigma. Segundo, a preservação imprópria e a negridão inerente apenas permitia observar alguns traços da orientação e da configuração espacial bem como dos elementos que a compunham. Portanto, se era de cima para baixo, de baixo para cima, da esquerda para a direita, essa sim era a derradeira dúvida: (re) conhecer o espaço dentro da imagem para, posteriormente, lhe atribuir sentido compelia a existência de uma forma dita certa para a poder visualizar, ou não.



Fig.16 Luc Tuymans, *Wall*, 2011



Fig.17 Mariana Delgado, *Ruin I i*, 2013-14

As semanas que se seguiram no laboratório de fotografia foram uma experiência intensa de desvendamento. O que começou por ser pura curiosidade técnica mudou-se gradualmente para uma teimosia perante a indefinição da realidade apresentada, levando à execução de largas dezenas de provas de uma só fotografia. Tal instabilidade impôs esse investimento mesmo admitindo que o mecanismo tentativa-erro implique sempre uma certa insuficiência, o resultado é porquanto reflexo dessa falta de definição no processo. No fim, de uma imagem transfigurou-se duas fotografias, dois objetos co-dependentes.

- Então, o que se sabe da fotografia? É um armazém parcialmente destruído. Fogo posto. Aconteceu com certeza um crime e a sua causa poderá justificar-se por uma de duas coisas: máfia ou jogada de seguradoras. Supondo que a primeira hipótese é a mais provável o fogo posto ao armazém serve aqui de advertência, uma chamada de atenção à má conduta praticada por alguma família, grupo ou sujeito dentro da comunidade.

A possibilidade de um castigo moral poderá estar presente nas diferentes interações simbólicas próprias da comunidade chinesa e sugerem o tal aviso: estava tudo queimado, desmorronado, somente uma secretária, uma cadeira e um candeeiro de teto estavam inteiros e intocados pela ruína aparentemente. Terão sido lá colocados após o incidente? Resistiriam eles, os objetos, à destruição? É possível? A narrativa oficial é uma incógnita, porventura estará entre o conto e a notícia de jornal, do tipo mito urbano que alimenta a imaginação e a especulação ficcional de muitos.

3

OS SULCOS NA PAREDE – O FRACASSO E A SUA EXISTÊNCIA INTENCIONAL

Partindo do ponto de vista que uma das estratégias de trabalho do artista poderá ser uma obrigação incansável definida ou por uma regra, ordem absurda ou arbitrária, é compreensível um processo criativo de reiteração despropositada e de performatividade não-teleológica. A intenção promove a possibilidade do fracasso. Ele só existe, o erro, porque há uma fronteira, uma demarcação do que é aceitável, um limite com possibilidades. A experimentação é bem-sucedida se falhar.

Por que razão estaremos envolvidos pelo potencial de falhar? Qual e a que extensão é imaginário ou real o erro? O fracasso, de uma forma geral, é diferente do acidente porque depreende uma antecipação e um reconhecimento normalmente com um fim lógico: alguns erros são abandonados outros são/ficam terminados.

A visão sociológica do fracasso – erro/falha – surgiu com o aparecimento da estatística, enquanto método científico legítimo e foi-se expandindo para o público em geral (*the average man*); o advento da sociologia e, posteriormente, do darwinismo social, influenciou a construção de sistemas que iam ao encontro das necessidades de posicionar e classificar pessoas. Assim, muita da linguagem – de negócios, diga-se – usada correntemente para nos descrevermos a nós próprios, deriva de um glossário capitalista, de génese económico-financeira. São modelos identitários de medição da pessoa baseados em padrões de negócios. O inverso também se constata: uma humanização da bolsa de valores – “Os mercados estão nervosos” –, portanto uma antropomorfização do sistema económico-financeiro e bancário.

A forma como a cultura ocidental absorveu essa metáfora de sucesso comercial, económico-financeiro, para a definição do conceito de sucesso ou fracasso íntimo é mais do que problemático, é perverso. A estratégia política dominante é tornar públicas estas formas de medir o fracasso e o erro.

A atual estruturação da identidade contém em si, o valor metafórico de falência financeira por ser uma destilação destas narrativas anteriormente descritas. No contexto artístico o erro é usado como elemento subversivo-provocatório: tanto é permitido como é necessário nas disciplinas artísticas e nas profissões ligadas à inovação. É uma ferramenta que potencia a quebra do consenso estético vigente, oficial.

Ao longo da História, a arte tem vindo a interessar-se pelo fracasso como não-fracasso. A realização técnica pode falhar mas não as instruções formais. A experimentação consegue ser uma técnica cultural quando tomada sob a forma de consciência progressiva que desafia o princípio estético, pelo simples ato de libertar-se de princípios absolutos, resistindo. Broodthaers e a obra videográfica *La Pluie (projet pour un text)* (1969) corrobora com a ideia de perenidade jogando com um conjunto de ações repetitivas que, em última instância, levam a coisa nenhuma. É um filme a preto e branco onde o artista é filmado sentado numa mesa com uma caneta na mão, tentando escrever um texto à chuva. Cada inscrição tintada é apagada pela queda de gotas de chuva.

Todavia nos últimos tempos tem-se assistido à institucionalização do erro? Sendo mais radical, terá sido o erro normalizado?

A grande perversão está, exatamente, na absorção institucional dessa resistência aurática do erro. A apropriação do *fucked up* tipicamente conotado com contracultura ou esquerdista ou *démodé* (as vanguardas do modernismo, por exemplo) é uma tentação ser seduzido para um lugar sempre deslocado e destinado a falhar. O trabalho em arte é combinação de um percurso de procrastinação e um velho compromisso com a ação útil. É pois uma “fetichização” do diferencial de decisões e indecisões, de avanços e recuos a cada marca, estrutura, forma e comprometimento.

A ameaça que os artistas enfrentam atualmente é a prolífera capitalização do conhecimento e da mente. Trata-se de uma armadilha inerente ao sistema da arte contemporânea porque se acredita que os trabalhadores cognitivos – incluem-se aqui os artistas – são dos poucos que operam em regime livre/freelance e paralelamente trabalham a tempo inteiro, o que encaixa graciosamente com os requisitos neoliberais predatórios:

“(...)Um acto político tem de ser livre, o que quer dizer que tem de poder «criar tempo e espaço». Neste contexto sublinhe-se que mesmo que as actuais indústrias da cultura e do lazer-turismo simulem este «novo espaço e novo tempo» ao alcance de todos, o problema é decisivamente diferente, (...) da possibilidade de não ser escravo, ou, muito concretamente, de não ter de partir da economia como única realidade.” (Vidal, 2005, Pp.66-67)

O sentimento de impotência mudou-se para um desejo de fuga e o ateliê tornou-se num lugar de ninguém, um espaço para o exercício de liberdade. Paredes meias com a liberdade artística estão os serviços culturais, importantes também para a divulgação, legitimação e perpetuação da obra de arte. A questão, já desenvolvida por Kosuth (2010, p.90), é: “Como é que a arte consegue permanecer como um teste e, ao mesmo tempo, preservar a sua identidade de arte? Será possível continuar vinculada a este território sem que esteja isolada da comunidade que lhe dá sentido humano?”



Fig.18 Marcel Broodthaers, Videograma de *La Pluie (Projet Pour Un Texte)*, 1969

A insatisfação que não mitiga e o desejo de contraste assolam. O protagonismo passa pela fuga, por escapar à ambivalência do acorrentamento do lar e à “nostalgia do lar”. A procura por um envolvimento nas nossas próprias vidas é um puro desfasamento. O sentimento é que caminhamos no deserto, numa fratura entre nós próprios e a realidade. A distância é pois mediada entre o conforto e o desconforto de estar com o Outro, pelo nada que apela que seja significado de coisa alguma e, logo num ápice, se escapa. Em última instância, o que se esconde por detrás deste sentimento é um desencantamento do mundo e do real que se tornou aparente na consciência de cada si-próprio.

O exacerbo da futilidade e a continuada resignação às regras, restrições e normas do sistema autoritário pode ser recusado pela resistência desta especificidade cultural fruto de uma conjuntura histórica particular.

O mecanismo acionado pelo fracasso repetido poderá ser um desafio às pressões dominantes. As fugas, supostamente, nunca deveriam ser possíveis; e ainda assim acontecem. No início são despercebidas – *“Only after control tries to recapture escape routes can we speak of ‘escape from’.* Prior to its regulation, escape is primarily imperceptible”(Papadopoulos, D., Stephenson, N. & Tsianos, V., 2008, p.14.)

De facto pode-se argumentar que a fuga precede o aprisionamento porque permanece refém e subordinada à prisão. Só a história dos detentores do poder poderia sugerir outra coisa que o aprisionamento vem primeiro e determina a fuga. O estar-se sempre deslocado é então uma distância de segurança que, porventura, tornará mais leve a possibilidade de redenção.

À primeira vista, a escolha do material (conceitual, técnico, temático, estético...) da obra poderá ser qualquer coisa que sirva de encaixe na construção da máquina criativa. Mas, a materialização da obra de arte passa pela relocalização da mesma, num outro lugar qualquer onde o embate entre o como e o porquê fraturam, abrindo-se então um fosso: a produção de significado(s).

De facto há um consenso geral que admite a discrepância inevitável entre a construção mental e a objetiva realização, à luz de uma dada linguagem pictórica, de uma obra de arte. O essencial para o pensamento criativo ou inventivo, segundo Karl Popper (1974), é a combinação de vários fatores: um intenso interesse numa problemática autónoma e vital, logo a disponibilidade e prontidão para tentar uma e outra vez.

Durante o processo é necessária uma reflexividade crítica e uma liberdade imaginativa para permitir identificar sinais de erro imprevisíveis: possíveis preconceitos que necessitam de uma atenção especial. Não é através da tentativa mas antes a partir do designado método crítico, o método da eliminação do erro, que encontramos, após tentar, se é ou não um sucesso a sua incorporação na obra de arte. Daqui pode nascer a equação politizada da obra de arte: ‘mais um cidadão num espaço *versus* tudo o que faço é uma perspectiva exclusiva na especificidade dos outros’; na esfera artística também é uma prática de cidadania como um convite para se experienciar o extraordinariamente ordinário.

Neste projeto proponho que um possível exercício de liberdade estará sempre sob o signo, do que Deleuze havia designado, o devir-criança porque *“em qualquer criação há uma criança que age, uma criança que não desiste do seu desejo. Mas esse desejo tem a ver com o desejo de Tudo”* (citado por Marie-José Mondzain et al, pp.107-113.)

NOTA 1:

Não me lembro de me ter magoado.

Hoje acordei com uma nódoa negra. Não dói nada.

Nada mesmo.

Não me lembro de como me magoei mas acontece que hoje acordei com uma nódoa negra.

Escuro e verde porque é fresca, esbranquiçada, informe e bruta. Sei quem foi...

Não doeu, juro. Juro a pés juntos!

Já nem me lembro.

Um dia SERÁ urgente lembrar de tudo, tudo de novo. Vais ver...

É urgente porque sim porque se quer muito, tanto mas tanto. Sim, só pode ser urgente.

A ruína, íntima da ideia de precariedade, é o médium que encruza o projeto **Dystopia: Inner Lining for a Fabricated Home** (2013-2014). A escolha do suporte e da técnica como a fotografia, o vídeo, a colagem, técnicas de impressão primárias – os *transferes* –, é um caminho de procura feito a partir da experimentação tentativa-erro levada a cabo. Em consonância com a ideia da precariedade, encontramos na prática de Tuymans que é acerca da pintura da memória – “*to look old from the start*” (Dexter *et.al.*, 2004, p.47) –, uma noção oximorónica, uma forma de falsificação autêntica de uma ideia de memória e/ou a falta dela.

Neste sentido, a sua obra é uma alegoria para o apagamento, para a parcialidade da memória, que pode de facto ser enganadora e decetiva; o resultado é uma versão falsificada ou forjada da experiência em detrimento à própria atualidade do que é observado.

Pego nos retalhos de pano comprados ao preço da chuva e não são de graça porque já quase nada é livre-preço neste mundo. Lembro-me das incontáveis vezes que acompanhei a minha avó nessa operação de procurar, escolher e levar os tecidos à modista para confeccionar fatos novos à medida e alinhados. Está longe do panorama capitalista dos bens de consumo atual. Como qualquer pessoa fascinada pelo trabalho de ir procurar coisas e depois levar consigo o que quer se seja atraente ao toque, ao olhar, à pura curiosidade de compreender para o que é que aquilo servirá, então entenderá do que falo.

É um primeiro contacto com um futuro encontro.

Pendurei os panos na parede porque me agrada ver as coisas erguidas na vertical, da ideia dos corpos em confronto, de pôr qualquer treta na parede; deve ser coisa de pintora, lá sei.

Não sabia ao certo o que queria fazer com eles e portanto ficaram para lá pendurados. Ajeitei-os, tirei-lhes as dobras e os vincos, limpei-os, tratei deles e preparei-os; sobre a mesa tinha as réguas, os escantilhões, as tintas e canetas.

A parede do ateliê foi intervencionada pelo desenho – em negativo – da luz e da sombra projetadas na superfície. Os blocos negros são a paisagem para além dos caixilhos da janela – a moldura. Assemelha-se, em parte, à funcionalidade da câmara obscura e ao trabalho de William Henry Fox Talbot “*The Oriel Window*”, 1835. Dentro desse espaço escuro dispõe-se um papel fotossensível e vira-se a caixa para o edifício; a imagem resultante mostra, o efeito da luz nas janelas envidraçadas e a moldura torna-se pois, branca e os painéis pretos. Aí sim, estava o começo.

Entretanto andava interessada num arquivo de família. Procurava umas filmagens onde aparecia o meu pai a ensinar-me a operar uma câmara de vídeo: os diálogos, as escolhas dos planos de câmara, os enquadramentos próprios de uma criança a filmar... Foi na infância e por isso o que resta são as gravações dessas sessões especiais, em particular, no natal. A verdade é que dei comigo induzida por dois outros vídeos; não são da minha autoria antes sim do meu pai, nem lá apareço.

Num primeiro vídeo, a preto e branco, vêem-se imagens da casa onde tinha crescido e vivido parte da minha vida.



Fig.19 Mariana Delgado, vista do ateliê, 2014.

Era uma casa em construção, reconstrução, destruição. Nos vinte e tal minutos podem-se ver as primeiras estruturas de novos compartimentos para mais tarde habitar: uma garagem-dupla, um quarto de brincar, um quarto para arrumações, uma lavandaria, uma piscina, um campo de jogos. A casa principal só ia ser melhorada, isto é, reconstruída. A garagem e a lavandaria antigas foram destruídas. As máquinas de construção civil e a terra levantada e os homens das obras. Os ainda baixos muros a serem revestidos por cimento. As placas de parede fragmentada empilhadas em locais próprios... Lembro-me de ouvir a minha mãe dizer que não queria lá estar. E sei que não viu. Quem quer presenciar o abrigo a ser deitado abaixo? Estava tudo em destroços.

Pois bem, depois de uma renovação de um espaço para e da família, o Lar ruiu. A ironia é precisamente esta: a utopia de uma casa melhorada e aumentada, reflexo dum renovado poder económico da classe média, a ostentação da acumulação de riqueza por via do capital material imobiliário, a célebre qualidade de vida que os pais almejam dar aos filhos transformou-se gradualmente numa distopia, a primeira de muitas que se sucederam. Entre a utopia e a realidade vislumbrava-se o declínio gradual. Sobrou a derrocada da utopia coletiva.

A altura foi pouco antes da crise imobiliária mundial, por volta de 2007-2008, e por isso hoje uma dada experiência pessoal rebate-se numa experiência mais alargada, envolvida pela implosão de uma bolha financeira global e, mais recentemente, pela crise europeia e nacional.

Muitos ficaram sem casa e eu sem a que conhecia. Muitos viram-se forçados a hipotecar um futuro, nós hipotecámos um futuro em família. Porque nada seria como dantes e nesse sentido acredito que para cada utopia existirá sempre uma distopia. A imagem da crise imóvel e parada, porque afinal dentro do ateliê a ação estava parada, foi pois um potencial “escape” que guiou na procura de novos sentidos aos tempos entorpecidos em que vivemos. António Olaio, numa conferência, apontou para uma ideia especialmente perspicaz: “A crise é como um horror que pode ser demasiado marginal ou atípico para existir” (Olaio, 2014, *enum*).

A crise financeira é como uma assombração, um mau fantasma. A economia pode estar em crescimento mas a exclusão social é evidente. A situação trágica de muitos cidadãos está bem presente no seu dia-a-dia. Em Espanha, o problema da emergência habitacional está a ser respondido através de várias organizações, como a “Plataforma de Afectados por la Hipoteca PAH” –, cujo slogan é “*de la burbuja inmobiliaria al derecho a la vivienda*” E quem diria que tudo começou com a explosão da bolha imobiliária?!

Será possível reconstruir algo interessante a partir das ruínas de seis anos de crise europeia? Provavelmente só através de mudanças radicais agora muitas vezes lideradas por movimentos da sociedade civil que começam a desafiar os partidos complacentes do arco da governação.

Os meios de informação e comunicação são carpideiras que pranteiam a anunciação do mau pagador pecador; enquanto as notícias vão (des)enterrando os fracassos públicos e privados, os letreiros dos fora-da-lei são eficazmente camuflados pelo atraente tratamento gráfico dos anúncios. Páginas e páginas divulgam vendas de casas, leilões de empresas, de lotes, terrenos e prédios em hasta pública. Pessoas insolventes, negócios falidos, tanto faz. Vem no jornal.

Pela publicação das listas públicas dos devedores e do seu património, tem-se assistido a um assédio, em massa, às vidas dos cidadãos – mesmo estando expostas sob a máscara de anúncios oficiais – e, conseqüentemente, a devassa da privacidade é senão imoral. Não só é gratuita, é seletiva – nem todos são privilegiados para fazer parte dessa mostra –, assim como é matéria de importância pública na comunidade, ou seja, é expectável que seja conhecida por todos.

O segundo vídeo, a cores, é uma gravação de um dia normal de trabalho na fábrica. São instalações de uma empresa multinacional de calçado, a Ecco, cuja especialização era a curtição e tratamento de couro e de pele para a fabricação de calçado. Estava-se no final dos anos 80 do século passado, com a queda do muro de Berlim abriu-se as cortinas de ferro da Europa de Leste e como produzir calçado em Portugal era muito dispendioso transferiram-se, parcialmente, para outras paragens e reinstalaram-se na Polónia onde a mão-de-obra era mais barata.

Mais recentemente, em 2009, essa mesma fábrica conduziu o despedimento coletivo de 177 trabalhadores, alegando que a empresa estava focada em *“recrutar as pessoas certas para os lugares certos. (...) Tal como muitas outras empresas, sentimos que a crise financeira global está a ter um impacto nas nossas vendas, o que nos obriga a estar focados na nossa competitividade”*¹.

A importância da indústria do calçado para a economia nacional é indiscutível, endurecida pelas complexidades de modernização, relançou-se nos mercados internacionais a título próprio sob a bitola de artigo de luxo. Sem qualquer intuito artístico é certo, o filme é uma documentação do quotidiano fabril em particular da indústria do calçado na zona norte de Portugal.

A partir dos filmes quis recuperar alguns videogramas sem critério aparente, podia ser a composição, o enquadramento, os objetos, os gestos, a máquina e a cor ou a ausência dela. É comum a todas as imagens a exploração pictórica e temática do exercício do labor: interromper o trabalhador/operário, congelar uma ação do homem ou da máquina em movimento, o instante em que a destruição é suspensa.

O projeto **Dystopia: Inner Lining for a Fabricated Home** (2013-2014) acabou por se conformar em duas partes: num primeiro momento, o protoprojecto, foi uma instalação executada numa janela, onde estavam dispostas imagens impressas e textos inscritos em retalhos de pano, de pequeno formato; e a segunda parte é a consolidação técnica e concetual do anterior.

¹ Entrevista dada por Gustavo Kremer, diretor geral da ECCO. Acedido em: <http://zap.uei.pt/ecco-contrata-300-com-prioridade-para-jovens-23000>

Portanto, tinha uma vaga ideia para que propósito queria aqueles videogramas mas não sei explicar com precisão o motivo daqueles e não outros, e sinto-me confortável com essa quase-aleatoriedade. Chego mesmo a selecionar videogramas que já não deveriam existir, sobras de fita que ficam mesmo depois de se ter apagado tudo para gravar por cima um outro vídeo; ou ainda uma imagem do tipo retrato de família, a propósito de uma gravação-lição da minha autoria.

A escolha do suporte para acolher as imagens o tecido de forro tecido de forro é metafórica uma vez que é aquele que mais se aproxima do corpo e ainda assim tem um valor comercial diminuto face aos outros tecidos. A proximidade com o corpo esconde-o da visibilidade, logo, é possível fazer um paralelismo: são retalhos/pedaços com imagens do passado impressas manualmente, acompanhados de textos desconexos que foram aparecendo no quotidiano.



Fig.20 Mariana Delgado, *Dystopia 1: Inner Lining for a Fabricated Home*, 2014.

O processo plástico foi-se orientando através de procedimentos de transferência da imagem: do VHS ao digital, da impressão a laser à impressão manual – com fotocópia, cola, líquido transferente e água. Numa última fase, quando se fixavam os panos no ateliê para a transferência da imagem, também vinha agarrada à peça a própria tinta de parede. Era como se as paredes de uma casa – que ali era o espaço de ateliê – entrassem na obra metafórica e literalmente. Em nenhuma situação se trata da mesma imagem pelas plataformas em que se vão materializando.

O objeto final é deveras um repositório de todos os procedimentos anteriores e que aparece sob uma nova aparência, autônoma. A exorcização dessas formas aparentes no inconsciente pessoal que transitam para o coletivo só acontece quando são canalizadas para o exterior pela construção de uma paisagem anamnésica, os mecanismos da memória ativados.

Robert Rauschenberg (1925-2008) com a série *Divina Comédia de Dante* (1958-60) executou um ciclo de desenhos panorâmicos em grande formato usando um processo de transferência *rubbing* (decalque por fricção). Nas diferentes composições pode-se visualizar imagens fotográficas retiradas de revista de circulação em massa, dos indivíduos anônimos ou não que fazem parte da história contemporânea. As figuras, as pessoas, transferidas para o desenho tornam-se visíveis, material e metaforicamente, pelo decalque do negro da impressão.



Fig.21 Rauschenberg, *Canto IX: Circle Six, The Heretics*, 1959-60



Fig. 22 Rauschenberg, *Canto XXXI: The Central Pit of Malebolge, The Giants*, 1959-60



Fig. 23 Rauschenberg, *Canto XIV: Circle Seven, Round 3, The Violent Against God, Nature, and Art*, 1959-60

O efeito de transferir é uma transmutação das sombras “*que, incorpóreas, circulam nas revistas ilustradas [e] reproduz imagens de pessoas vivas como fantasmas da arte.*” (Belting, 2014, p.245-46). Tal é análogo ao processo da heliografia: uma superfície fotosensível para a captação da vista da janela, sendo essa superfície fotossensível uma transparência virtual e latente da imagem.

Ao realizar-se um exercício de retirar videogramas da televisão, filmes ou arquivo doméstico e, posteriormente, executar uma peça partindo desses moldes processuais admite-se uma troca entre ícone, índice (uma representação da representação) e símbolo, é pois uma inadequação que é própria da arte contemporânea. Uma das estratégias adotadas na experimentação foi a atribuição do texto escrito a algumas peças. A intenção primordial era explorar a triangulação texto-meio-imagem recorrendo às relações sinestésicas das linguagens na obra de arte. O uso da régua, o escantilhão com letras e a caneta, são usados para inscrição manual uma a uma na superfície.

O procedimento técnico é um conjunto de gestos repetitivos, maquinais e variados, para o desenho de letras, palavras e frases. É o mesmo ato físico mas o texto é diferente, a natureza discursiva e o suporte também são outros. Assim, quando se prende a prática a ações repetitivas e insignificantes, construído em torno de *clichés* e jogos de justaposições de linguagens, trata-se de um recurso esclarecido ao (i)lógico discursivo.

A palavra foi uma forma de codificação dos sentidos/significados latentes na peça artística. Também o contexto expositivo permitiu-me iniciar uma reflexão sobre a relação entre a obra produzida a partir de uma história íntima, pessoal e sem narrativa aparente, com a mensagem maior, alargada da iniciativa coletiva Sem Quartel (2014) “*onde o poético e o político amiúde se encontram*” (Óscar Faria, 2014).

Francis Alÿs tende a rejeitar a ideia de conclusão em favor da repetição e da recalibragem, pelo que a completude é sempre potencialmente atrasada. A alienação, até absurda, é uma luta contra a pressão de ser produtivo. Uma ocasião para o puro desperdício desempenha funções lúdicas torna-se necessário encontrar e continuar uma resposta livre dentro dos limites definidos pela regra. Não esqueçamos que Alÿs “*practice a model of performed failure or the demonstration of failure offers a dissenting mode of protest or opposition, which refuses to behave (...) by never getting anywhere or by forever looping back on itself*” (Cocker et.al., 2010, p.160).

A pertinência poético-visual é posta em causa durante o processo criativo, mesmo depois do seu fim, grosso modo. É como se os estilhaços estivessem por todo o lado: enviam-nos os dados de uma determinada equação, ensaiam-se possibilidades, tomam-se decisões, descartam-se soluções, identificam-se falhas e, por vezes, aceitam-se (felizes) acasos. A ordem estabelecida funciona através da fórmula, o – “E se...?”. Importa esclarecer que um sem número de possibilidades não implica que se possa materializar um sem número de respostas.

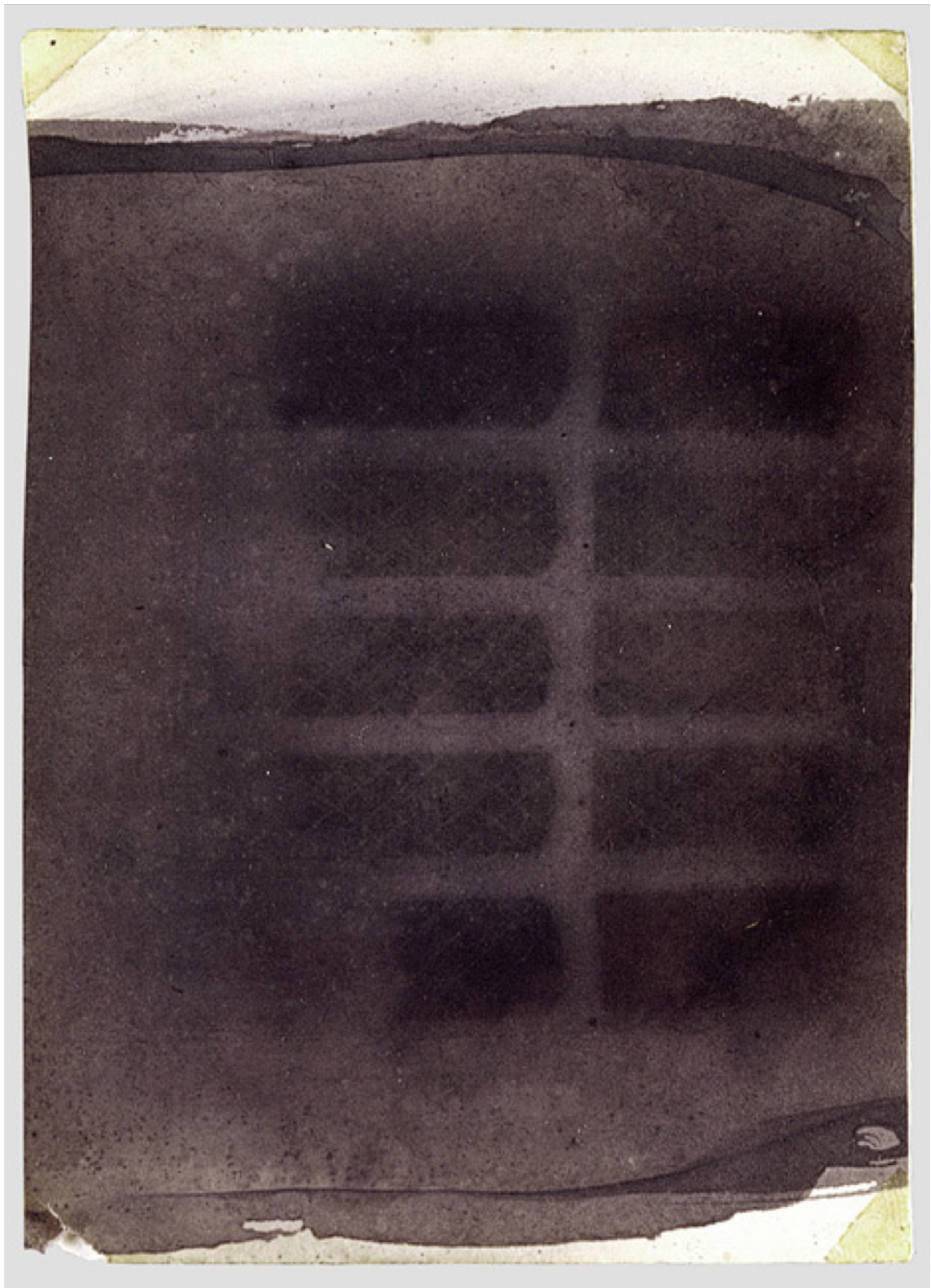


Fig.24 Henry Fox Talbot, *The Oriel Window*, 1835



Fig.25 Mariana Delgado, Vistas do Ateliê, 2014

4

NETI NETI: PROSPETIVAS DE UMA ARTE POLÍTICA NA CONTEMPORANEIDADE

O reducionismo na Modernidade serviu-se de uma estratégia radical para sobreviver à difícil jornada do presente e, por isso, encarava-o como um tempo infrutífero – os inesquecíveis slogans soviéticos “*Time, forward!*”, “*Comrades, sleep faster!*”. Na contemporaneidade, o presente, revela-se como um período em que se reconsidera, jamais se exclui, não se rejeita, analisa-se e reavaliam-se os projetos modernos. Ser-se contemporâneo, por oposição à própria modernidade, é duvidar, hesitar, é a incerteza e a indecisão. A necessidade para uma reflexão prolongada é senão um infinito atraso – *infinite delay*.

Atualmente sobreviver ao cotidiano, ao presente, é o tempo em que decidimos reduzir as nossas expectativas em relação ao futuro, ou abandonar as nossas tradições do passado, de forma a estarmos no *aqui-e-agora*. Um tempo que posiciona a existência num estar-no-momento. Mas, “*the excess of memory, which without doubt characterizes the contemporary situation, has a name: the memory of the present.(...) The memory of the present, whose peculiar function is precisely to represent the possible, presents itself unreservedly when the experience of the possible assumes a crucial importance in the fulfillment of life’s tasks.*”(Virno, 2015, p.8).

Atualmente os museus são sintoma: estes espaços converteram-se em espaços de mostras temporárias, por excelência, ao invés de lugares para exposição de coleções permanentes. Sob outra perspectiva, o sucesso interno ou estrutural da arte concetual deve-se, em parte, à sua própria desagregação da prática artística que a definiu, bem como o insucesso do projeto permitiu a emergência de prática da arte redefinida.

Para que isso fosse possível, a geração percursora tem hoje uma *tabula rasa* onde pode reciclar o próprio glossário minimalista, ativando modos de protesto e então resistir às práticas que vigoram. Importa sobretudo destacar que a base de uma arte concetual não é o que se vê mas antes o que se compreende a partir do que se visualiza. É o processo de compreensão que mantém o espectador ligado à obra e, ao usufruir dessa experiência, também participa no processo de produção de significado(s), em detrimento de ser colocado no papel de consumidor passivo.

Boris Groys (2009, p.6) sugere uma interpretação do vocábulo contemporâneo especialmente elucidativo. Ser-se “contemporâneo” significa “estar com o tempo” ao invés de “estar no tempo”, não é uma indicação que estejamos presentes no aqui-e-agora. Contemporâneo em alemão é *zeitgenössisch* e *genosse* é o mesmo que camarada/ companheiro.

Neste sentido, contemporâneo – *zeitgenössisch* –, poder-se-á interpretar como “camarada do tempo”. Trata-se pois de uma colaboração do indivíduo par-a-par com o seu tempo, com todas as suas vicissitudes, benesses, intervalos e interrupções.

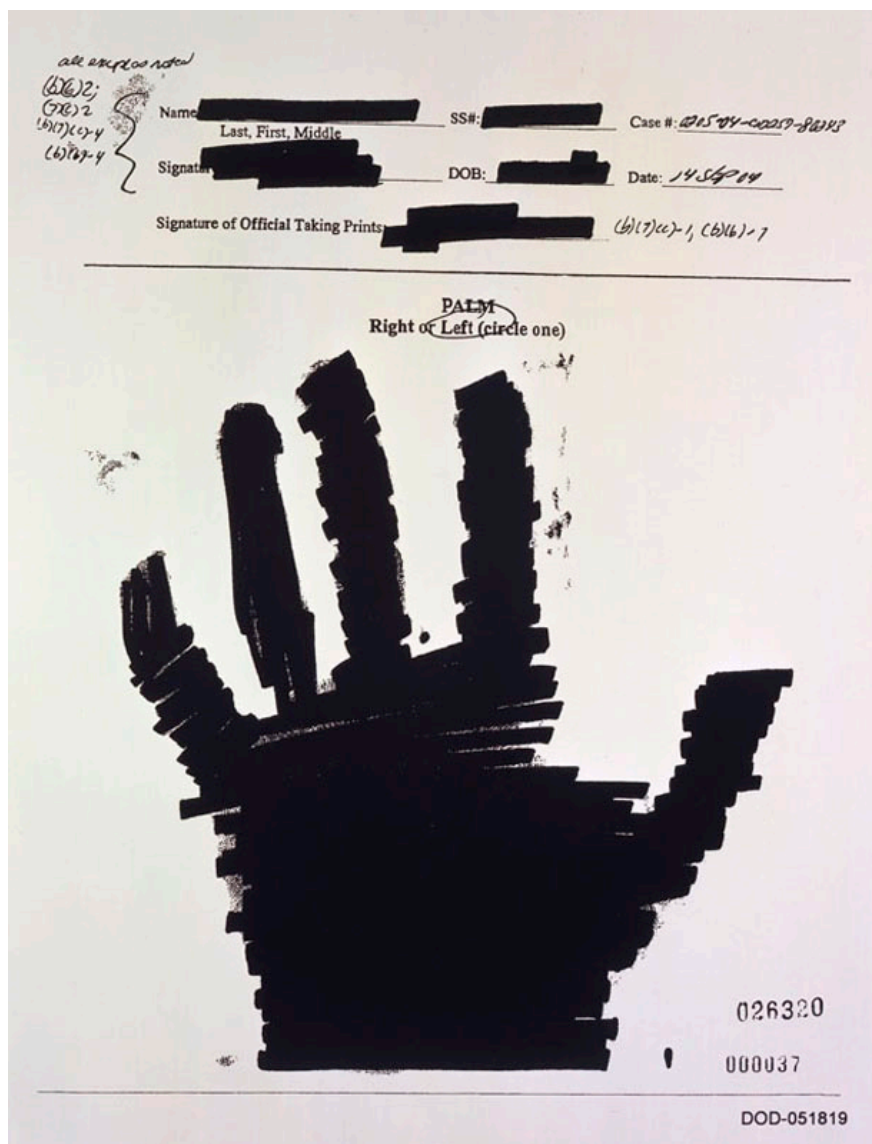


Fig.26 Jenny Holzer, *PALM Left* DOD-051819, 2007

O tempo da revolução é outro e está longe; reforma é a nova ordem instaurada – *“vimos, inclusive, vários economistas e sociólogos converterem a sua fé na realização histórica da Revolução em fé da realização histórica da Reforma.”* (Rancière et.al., 2011, p.77) – Não mais existe identidade revolucionária.

Quando estamos sob domínio é, de facto, a não-identidade, a constante traição dos predicados a que nos amarram, o que se assume como verdadeiramente revolucionário. É no despropósito que reside a inteligência criativa que nem o mais eficaz dos sistemas será capaz de considerar ou absorver.

Uma das mais importantes vantagens do conhecimento dito desnecessário, ou inútil, é que promove a mente contemplativa por oposição à prontidão da ação sem reflexão. Esta ideia é reiterada por Malevich (1999, p.105) quando o próprio afirma, parafraseando, que para a sociedade o pintor cria coisas desnecessárias e ainda assim parece que estas coisas desnecessárias existem, sobrevivem há vários séculos, enquanto as coisas necessárias duram senão um dia.

O desnecessário tem parecido mais importante que o necessário. Em parte, explica-se pela *fetichização* da criatividade que passa pelo seu reconhecimento como das últimas matérias em bruto, um recurso ilimitado que perdura até aos dias de hoje e, por isso, existe um ímpeto para o seu domínio, absorção e consumo.

“A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso”, permitindo *“desativar as suas funções comunicativas e informativas para a abrir a novo possível uso.”* (Agamben, 2007, p. 49). O mito de Sísifo personifica um sentido de trabalho despropositado e indeterminado, ou seja, uma prática operada num ciclo de fracasso e repetição, mesmo que determinada por uma ou várias regras, é uma ação requerida uma e outra vez, *ad infinitum*.

Neti neti – nem isto, nem aquilo – é a procura de objeto impossível como a mais profunda e pura manifestação da forma *anaprokológica*¹*“[...] we mean a certain existence which is more than that which the idealist calls a representation, but less than that which the realist calls a thing – an existence placed halfway between the ‘thing’ and the ‘representation’”* (Bergson et.al., 2009, p.241).

A expressão do artista é o veículo da procura, fazendo uso da experiência pessoal que estrutura e raíza as obras, de materiais impessoais e, claro, de significação. A condição da cena da arte atual tem tematizado o que acima é descrito: uma arte-baseada-no-tempo. A produção e investigação artísticas (re)começam a substituir a imagem em detrimento do objeto enquanto preocupação central. Impera a não produtividade, o desperdício, o não-histórico, o tempo suspenso – excessivo.

¹ Anaprokologia – é um neologismo cujos étimos gregos são “ano”, o mesmo que “não” e “prokopi”, que significa “sucesso”, portanto, genericamente, é uma ciência que explora e estuda o fracasso.

Trata-se de captar e demonstrar atividades que têm lugar no tempo, mas que não levam à criação de nenhum objeto definitivo mas, importa esclarecer que *“a obra é triplamente finita: é uma objectividade finita (o poema, o quadro, etc); a «perfeição» que a arte convoca tem também um limite (o artista não é deus); por último, a obra de arte é um fim em si mesmo, a obra é a sua própria finalidade.”* (Vidal, 2005,p.88). Nietzsche (2010) outrora afirmou que a única forma para imaginar o infinito, depois da “morte de deus”, depois do fim do transcendente, encontra-se no eterno retorno ao mesmo.

O repetitivo refluir entre o labor e as reivindicações utópicas da arte faz com que este tipo de trabalho seja diferente de outros moldes atuais, o que não quer dizer privilegiado, mas sim diferente. O que o atual mundo do trabalho apresenta de forma esclarecida é precisamente a importância das técnicas de controlo adotadas pela governação de conduta; este novo modelo de administração não é antiburocrático. A grande novidade burocrática, - agora mais sofisticada, ‘individualizada’ e ‘competitiva’ do que nunca -, reside exatamente na modelação continuada e subtil dos indivíduos.

Uma geração inteira parece estar a viver sob a ameaça do fracasso - económico, social, ecológico. Eles experimentam a totalidade, encaram o curso autónomo, desconhecido e incontrolável da natureza e da sociedade sem qualquer receio aparente. Essa geração fundamenta o seu dia-a-dia na tarefa, quase científica, de falsificar-se.



Fig.27 Jenny Holzer, *ENDGAME*, 2010

A nova economia tem, gradualmente, induzindo alterações nas relações humanas. Transforma-se práticas quotidianas – o hábito –, para criar novas relações sociais dentro do território económico e político. A classe dos trabalhadores cognitivos falhou na antevisão das jogadas neocapitalistas que visavam reestruturar o processo de mercantilização, especialmente dentro da organização laboral – tira-se vantagem da incapacidade da própria classe se debater e interligar.

Os paradigmas da autenticidade e alienação vigoram nas discussões sobre o trabalho artístico, sobre a arte contemporânea e a história da arte. A maneira como descrevemos e compreendemos o que consiste o trabalho imaterial, e em concreto o trabalho do artista, está intimamente ligado com o que se imagina ser o papel das obras de arte no mundo e a incontornável ideia de produção artística autêntica, voluntária e autovalorizadora.

Grosso modo, poder-se-á afirmar que a produção artística atual é exploradora, alienadora, precária e, em última instância, apenas replicadora de lucro, porém ainda subjaz a promessa de que a arte e a crítica institucional poderá e deverá desvendar a falsa consciência, que acima de tudo a arte pode apresentar uma lucidez. Tal como Stilinović em 1979 inscreveu numa obra sua: *"The conditions of my work are not in my hands, but fortunately they are not in yours either."*

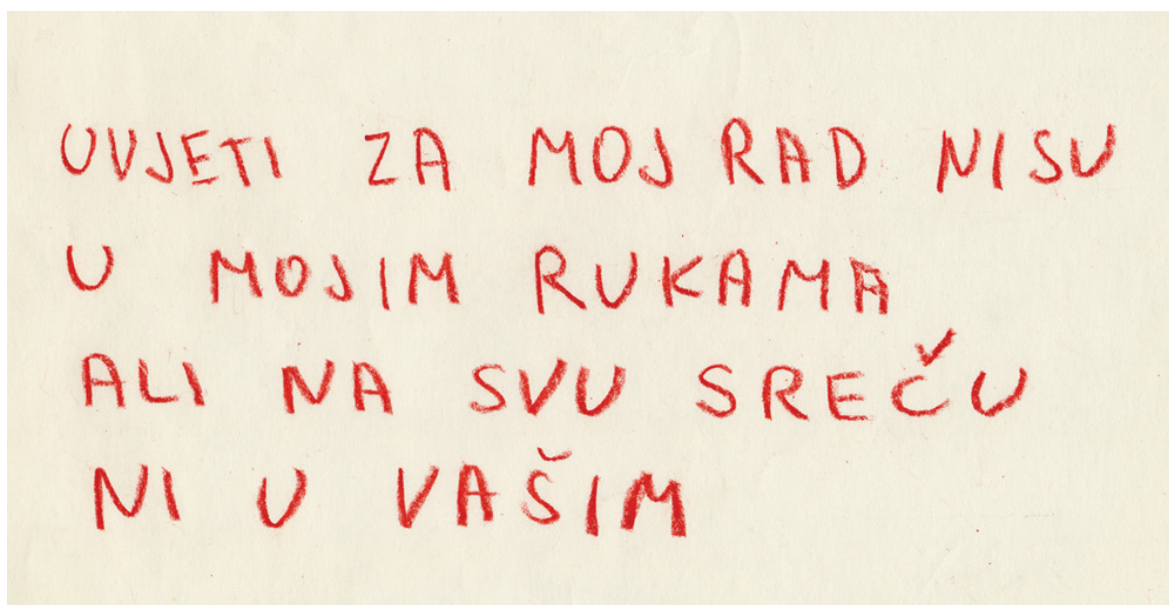


Fig.28 Mladen Stilinović, *The Conditions for My Work Are not in My Hands but Fortunately They Are not in Yours Either*, 1979

Vive-se num nevoeiro de stress e iminente colapso dentro – e seguramente também fora – de qualquer estrutura artística, influenciada pelas ansiedades pós-laborais, pela criação e dismantelamento das barreiras éticas. Ansiedades sobre demasiados artistas, produção massiva, falta de competências na deliberação qualitativa das obras de arte, os exemplos multiplicam-se. Os artistas enfrentam problemas de localização: entre a crítica da noção de cultura e a função da reflexão na tradição da alta cultura. Defendo que há que reconhecer conscientemente o trabalho imaterial como uma das facetas da informação e retribuição cultural na sociedade.

Uma das qualidades entrópicas da arte – ou do sistema da arte – é a resistência e, por consequência, propostas de atuação sublevam na prática e pensamento artísticos, mesmo não sendo totalmente novas aparecem com um renovado espírito crítico, à luz de uma outra realidade histórica, cultural, social e política.

Primeiro, a adoção de modelos de trabalho mais gerais e comumente aceites como por exemplo, a ocupação de espaços como fábricas, bares, lojas e até mesmo o tradicional ateliê/estúdio, enquanto lugares específicos e legítimos de criação, são usados para, por um lado, imitar estruturas – espaços, calendários, agendas, horários e rotinas diárias – ou para ter sempre a possibilidade de deliberadamente evitá-los e negá-los pela reestruturação ou afastamento. Segundo, o desejo dos artistas em aproximar-se do contexto em que trabalham, projeta-os num futuro próximo e num passado recente, esse deslocamento entre o ‘observar vs viver’ cria tensões que potenciam a exposição e a radicalização dos processos criativos, talvez mais contíguos ao real.

Por último, a (auto)crítica, paródia, ironia, o alegórico e o poético são estacas que sinalizam o território – movediço – da arte política, e neste sentido, tem-se assistido a um afastamento da consciência de receção para uma consciencialização da produção que, neste caso, reconhece o fracasso como um dos últimos redutos de liberdade: “*A task is set, the task fails, and the task is repeated*” (Cocker et al., 2010, p.161).

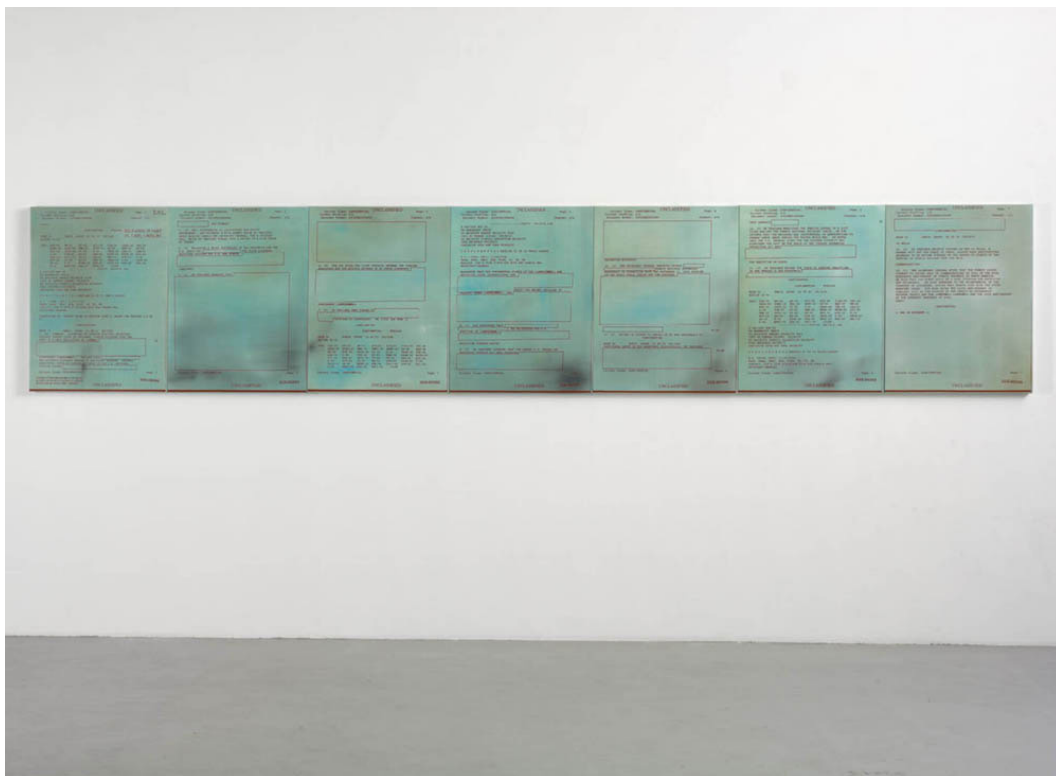


Fig.29 Jenny Holzer, *Released In Part (Blue)*, 2007



Fig.30 Jenny Holzer, *Instalação Top Secret*, 2010

IN A WORLD THAT HAS REALLY BEEN TURNED UPSIDE DOWN TRUTH IS A MOMENT OF FALSE-
HOOD. THE SPECTACLE IS THE AFFIRMATION OF APPEARANCE AND THE AFFIRMATION OF ALL
HUMAN LIFE AS SIMPLE APPEARANCE. WHERE THE REAL WORLD CHANGES INTO SIMPLE IMAGES,
THE SIMPLE IMAGES BECOME REAL BEINGS, AND THE EFFICIENT MOTIVATIONS OF ANY INOTIC
BEHAVIOR, NECESSITY IS SOCIALLY DREAMED; THE DREAM BECOMES NECESSARY... WHICH ULTIMATE-
LY EXPRESSES ONLY ITS DESIRE TO SLEEP? THE SPECTATOR IS SIMPLY SUPPOSED TO KNOW NOTHING,
THOSE WHO ARE ALWAYS WATCHING TO SEE WHAT HAPPENS NEXT WILL NEVER ACT. IF IT EXISTS,
THERE'S NO NEED TO TALK ABOUT IT. THIS INDIVIDUAL EXPERIENCE OF SEPARATE DAILY LIFE RE-
MAINS WITHOUT A LANGUAGE, WITHOUT CONCEPT, WITHOUT CRITICAL ACCESS TO ITS OWN PAST,
WHICH IS RECORDED NOWHERE. IT IS NOT COMMUNICATED. IT IS NOT UNDERSTOOD AND IS FORGOT-
TEN TO THE PROFIT OF THE FALSE SPECTACULAR MEMORY OF THE NON-MEMORABLE. IT IS NOT A
NEGATION OF STYLE BUT THE STYLE OF NEGATION. THE ABSOLUTE DENIAL OF LIFE, IN THE SHAPE
OF A FALLACIOUS PARADISE, IS NO LONGER PROJECTED ONTO THE HEAVENS, BUT FINDS ITS PLACE
INSTEAD WITHIN MATERIAL LIFE ITSELF. WHAT MAKES THE POWER OF SOCIETY ABSTRACT MAKES ITS
FREEDOM CONCRETE. SPECTATORS ARE LINKED ONLY BY A ONEWAY RELATIONSHIP TO THE VERY CENTER
THAT MAINTAINS THEIR ISOLATION FROM ONE ANOTHER. THE SPECTACLE THUS UNITES WHAT IS SEPARATE,
BUT IT UNITES IT ONLY IN ITS SEPARATENESS. WE WILL LIVE IN A WORLD WITHOUT MEMORY, WHERE IMAGES
FLOW AND MERGE, LIKE REFLECTIONS ON THE WATER. CONVERSATION IS ALMOST DEAD, AND SOON SO TOO
WILL BE THOSE WHO KNEW HOW TO SPEAK. EVERYTHING THAT APPEARS IS GOOD, WHATEVER IS GOOD WILL
APPEAR. WHAT'S ALWAYS NEW IN THE PROCESS OF THE PRODUCTION OF THINGS IS NEVER FOUND IN CON-
SUMPTION, WHICH REMAINS THE EXTENDED RETURN OF THE SAME. BECAUSE DEAD LABOR CONTINUES TO
DOMINATE LIVING LABOR, IN SPECTACULAR TIME THE PAST DOMINATES THE PRESENT. PLAGIARISM IS
NECESSARY PROGRESS. IT CLINGS TO AN AUTHOR'S PHRASE, MAKES USE OF HIS EXPRESSIONS,
ERASES A FALSE IDEA, REPLACES IT WITH THE RIGHT IDEA. THE SPECTACLE IS CAPITAL ACCUMULATED TO
THE POINT WHERE IT BECOMES IMAGE.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, G. (2007). *Política. Crítica do contemporâneo*. Conferências Internacionais – Serralves. Trad. de Simoneta Neto. Porto: Fundação Serralves.
- (2009). *O que é Contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos.
- BADIOU, A. (2008). *El Siglo*. Trad. Horacio Pons. Madrid: Manantial.
- BAHTSETZIS, S. (2014, setembro). Democrisis: Notes on the Capitalist Imaginary of Europe. *E-Flux Journal*. N.º 57. <http://www.e-flux.com/journal/democrisis-notes-on-the-capitalist-imaginary-of-europe/>. Acedido a 03/04/2015.
- BELTING, H. (2014). *Antropologia da Imagem: Para uma Ciência da Imagem*. Trad. A. Morão. Lisboa: KKYM.
- BENJAMIN, W. (2004) *Origem do drama trágico alemão*. Ed., apres. e trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (1973). *Discursos Interrumpidos I*. Prólogo, tradução e notas de J. Aguirre. Madrid: Taurus Ediciones, S.A.
- BERGSON, H. LENS III: Bergson's Virtual. *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge: The MIT Press.
- CALLADO, T.C. (2004). O Drama da Alegoria no Século XVII Barroco. *Kallagatos. Revista de Filosofia do Mestrado Académico em Filosofia da UECE*. Vol.1, N.º2, 133-165. <http://www.uece.br/kallagatos/dmdocuments/O-drama-da-alegoria-no-seculo-XVII-barroco.pdf>. Acedido a 05/02/2014.
- CLARK, L. & OITICICA, H. (1996). *Caríssimo Hélio Caetano de Góes*, 26.10.1968. Cartas, 1964-74. Rio de Janeiro: UFRJ.
- COCKER, E. (2009) (2010). Over and Over, Again and Again. *Failure*. Whitechapel: Documents of Contemporary Art. Cambridge: The MIT Press.
- DEBORD, G. (1991). *A sociedade do Espectáculo*. Trad. Francisco Alves e Afonso Monteiro. Lisboa: Mobilis in Mobile.
- DEXTER, E. (2004) (2010). Authenticity and Failure: Luc Tuymans. *Failure*. Whitechapel: Documents of Contemporary Art. Cambridge: The MIT Press.
- FEUVRE, L. (Ed.) (2010). *Failure*. Whitechapel: Documents of Contemporary Art. Cambridge: The MIT Press.
- FOUCAULT, M. (1999). *Vigiar e Punir – Nascimento das Prisões*. Petrópolis: Vozes Ltda. Trad. Raquel Ramalhe. (original publicado em 1975).
- (1984). Of Other Spaces, Heterotopias. *Architecture, Mouvement, Continuité*. N.º 5, 46-49. <http://foucault.info/doc/documents/heterotopia/foucault-heterotopia-en.html>. Acedido a 18/06/2015.
- FRIEDBERG, A. (2009). *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge: The MIT Press.
- FUKUYAMA, F. (1992). *O Fim da História e o Último Homem*. Rio de Janeiro: Rocco.
- GILBERT, A. (2013, janeiro). Allegories of Art, Politics, and Poetry. *E-Flux Journal*. N.º 41. <http://www.e-flux.com/journal/allegories-of-art-politics-and-poetry/>. Acedido em 10/12/2013.
- GROYS, B. (2009, dezembro). Comrades of Time. *E-flux Journal*. N.º 11. <http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time/>. Acedido a 12/05/2015.

- HEIDEGGER, M. Lens II: Heidegger's Frame. *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge: The MIT Press.
- KOSUTH, J. (1994) (2010). Exemplar: Felix Gonzalez-Torres. *Failure*. Whitechapel: Documents of Contemporary Art. Cambridge: The MIT Press.
- LIMA, L. (2009). BABO, M.A. & MOURÃO, A. (org.) Respigar na Banalidade ou o Devir Imperceptível da Citação. *Escrita, Memória, Arquivo – Revista de Comunicação e Linguagens*. Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, CECL. N.º40, 73-81. Relógio D'Água. <http://www.ie.ulisboa.pt/pls/portal/docs/1/342410.PDF>. Acedido a 03/01/2014.
- LIPOVETSKY, G. (1989). *A Era do Vazio: Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. Lisboa: Relógio D'Água.
- MALEVICH, K. (1999). Suprematism. *Malevich on Suprematism*. Iowa: University of Iowa Museum of Art.
- MANGHANI, S.; PIPER, A. & SIMONS, J. (ed.) (2006). *Images: A Reader*. Londres: SAGE Publications Ltd.
- MANNHEIM, K. (1936). *Ideology and Utopia*. Londres: Routledge.
- MITCHEL, W.J.T. (1995). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University Of Chicago Press.
- NIETZSCHE, F. (2010). *A Gaia Ciência*. Coleção: Opusculos Alexandre Herculano. Lisboa: Guimarães Editores. (original publicado em 1882).
- PAPADOPOULOS, D., STEPHENSON, N. & TSIANOS, V. (2008). *Escape Routes – Control and Subversion in the Twenty-first Century*. Londres: Pluto Press.
- POPPER, K. (1974) (2010). Unended Quest. *Failure*. Whitechapel: Documents of Contemporary Art. Cambridge: The MIT Press.
- RANCIÈRE, J. (2010). *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. Trad. V.Brito. Porto: Dafne Editora.
- SALLES, V. (2014). A História como Catástrofe em Walter Benjamin. *Sapere Aude*. Vol.5, N.º 10, 168-185. <http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/download/8832/pdf>. Acedido a 03/06/2015.
- SILVA, R. & NAZARÉ, L. (org.) DIDI-HUBERMAN, G.; RANCIÈRE, J.; MONDZAIN, M.-J.; STIEGLER, B. (2011). *A República por Vir - Arte, Pensamento e Política para o Século XXI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- SISK, W.D. (1997). Transformations of Language in Modern Dystopias. *Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy*. N.º75. Connecticut: Greenwood Press. <http://www.scribd.com/doc/34228080/Sisk-Transformations-of-Language-in-Modern-Dystopias#scribd>. Acedido a 21/05/2015.
- SONTAG, S. (1977). *On photography*. Londres : Penguin Books.
- STEYERL, H. (2013, novembro). Too Much World: Is the Internet Dead?. *E-flux Journal*. N.º49. <http://www.e-flux.com/journal/too-much-world-is-the-internet-dead/>. Acedido a 11/12/2013.
- VIDAL, C. (2005) *Sombras Irredutíveis: Arte, Amor, Ciência e Políticas em Alain Badiou*. Lisboa: Edições Vendaval.
- VIRNO, P. (2015, fevereiro). Déjà Vu and the End of History. *E-Flux Journal*. N.º62. <http://www.e-flux.com/journal/deja-vu-and-the-end-of-history/>. Acedido a 03/04/2015.
- ŽIŽEK, S. (1994). It Doesn't Have to Be a Jew – Entrevista com Josefine Ayerza. *Lusitania*. <http://www.lacan.com/perfume/Zizekinter.htm>. Acedido a 17/06/2015.

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 Mariana Delgado, *Pl.D.E. : Panopticon Imperium - the Disciplinary Eye*, Mixed Media, Projecção em tela, 2013.

Fig. 2 Mariana Delgado, *Untitled* (Série Ficção Oculta), 40 x 35 cm, 2013-14.

Fig.3 Mariana Delgado, *Untitled* (Série Ficção Oculta), 20 x 13 cm, 2013-14.

Fig. 4 Mariana Delgado, Videograma 1 de *Faccies Hippocratica ou Máscara da Morte*. DV PAL Vídeo, som, cor, 12'30", 2014.

Fig. 5 Mariana Delgado, Videograma 2 de *Faccies Hippocratica ou Máscara da Morte*. DV PAL Vídeo, som, cor, 12'30", 2014.

Fig. 6 Mariana Delgado, Videograma 3 de *Faccies Hippocratica ou Máscara da Morte*. DV PAL Vídeo, som, cor, 12'30", 2014

Fig. 7 Mariana Delgado, Videograma 4 de *Faccies Hippocratica ou Máscara da Morte*. DV PAL Vídeo, som, cor, 12'30", 2014

Fig. 7B Mariana Delgado, Videogramas de *Faccies Hippocratica ou Máscara da Morte*. DV PAL Vídeo, som, cor, 12'30", 2014

Fig. 8 Térmita Biônica, Fotografia 1 de *Mnemosine Lusitana*. Vídeo AVI, P/B, 4'03", 2014.

Fig. 9 e 10 Térmita Biônica, Fotografias 2 e 3 de *Mnemosine Lusitana*. Vídeo AVI, P/B, 4'03", 2014.

Fig.11 Mariana Delgado, *Untitled* (Série Ficção Oculta), 10 x 15 cm, 2013-14.

Fig.12 Mariana Delgado, *Untitled* (Série Ficção Oculta), 30 x 45 cm, 2013-14.

Fig.13 Mariana Delgado, *Untitled* (Série Ficção Oculta), 40 x 45 cm, 2013-14.

Fig.14 Mariana Delgado, *Untitled* (Série Ficção Oculta), 30 x 45 cm, 2013-14.

Fig.15 Mariana Delgado, *Ruin I*, P/B, Impressão lambda s/papel fotográfico, 80cm x 120 cm, 2014.

Fig.16 Luc Tuymans, *Wall*, Óleo s/ tela, 165.2 x 223.6 cm, 2011.

In <http://www.davidzwirner.com/exhibition/luc-tuymans-ny-2013/page/1/>. Acedido a 18/06/2015.

Fig.17 Mariana Delgado, *Ruin I*, Impressão lambda s/papel fotográfico, 80cm x 120 cm, 2014.

Fig.18 Marcel Broodthaers, Videograma de *La Pluie (Projet Pour Un Texte)*, Vídeo 16 mm, P/B, 2'19", Coleção MACBA, 1969.
In <http://dukemfaeda.tumblr.com/rachel>. Acedido a 18/06/2015.

Fig.19 Mariana Delgado, *Vista do Ateliê*, Fotografia digital, 2014.

Fig.20 Mariana Delgado, *Dystopia 1: Inner Lining for a Fabricated Home*, Instalação, Exposição Sem Quartel, 2014.

Fig.21 Rauschenberg, *Canto IX: Circle Six, The Heretics* (série Thirty-Four Illustrations for Dante's Inferno), Transfer solvente s/ papel, recortes e colagem de papel, guache, lápis de cera, óleo e lápis, 36.8 x 29.2 cm, Coleção The Museum of Modern Art, New York, 1959-60.
In http://www.rauschenbergfoundation.org/sites/default/files/styles/zoom/public/images_artwork/60.D002.jpg?itok=iXgenqUG&slideshow=true&slideshowAuto=false&slideshowSpeed=4000&speed=350&transition=fade. Acedido a 11/06/2014.

- Fig. 22** Rauschenberg, *Canto XXXI: The Central Pit of Malebolge, The Giants*, (série Thirty-Four Illustrations for Dante's Inferno), Transfer solvente s/ papel, recortes e colagem de papel, guache, lápis de cera, óleo e lápis, 36.8 x 29.2 cm, Coleção The Museum of Modern Art, New York, 1959-60.
In <http://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/canto-xxxi-central-pit-malebolge-giants-series-thirty-four-illustrations-dante%E2%80%99s-inferno>. Acedido a 11/06/2015. 41
- Fig. 23** Rauschenberg, *Canto XIV: Circle Seven, Round 3, The Violent Against God, Nature, and Art*, (série Thirty-Four Illustrations for Dante's Inferno), Transfer solvente s/ papel, aguarela, guache, lápis e giz vermelho, 36.8 x 29.2 cm, Coleção The Museum of Modern Art, New York, 1959-60.
In <http://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/canto-xiv-circle-seven-round-3-violent-against-god-nature-and-art-series-thirty-four>. Acedido a 11/06/2015. 41
- Fig. 24** Henry Fox Talbot, *The Oriel Window*, Desenho fotogénico em negativo s/ papel, 8.3 x 10.7 cm, The Rubel Collection, Purchase, Ann Tenenbaum and Thomas H. Lee and Anonymous Gifts, 1835.
In <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/282004?=&imgno=0&tabname=related-objects>. Acedido a 04/07/2015, 43
- Fig. 25** Mariana Delgado, *Vistas do Ateliê*, Fotografia digital, 2014. 44
- Fig. 26** Jenny Holzer, *PALM Left DOD-051819*, Óleo s/ linho, 147.3 x 111.8 x 3.8 cm, Instalação Top Secret, Galerie Yvon Lambert, Paris, 2007.
In http://www.yvon-lambert.com/2012/?page_id=94. Acedido a 04/07/2015. 46
- Fig. 27** Jenny Holzer, *ENDGAME*, Óleo s/ linho, 147.3 x 111.8 x 3.8 cm, texto: US government document, Instalação Top Secret, Galerie Yvon Lambert, Paris, 2007.
In http://www.yvon-lambert.com/2012/?page_id=94. Acedido a 04/07/2015. 48
- Fig. 28** Mladen Stilinović, *The Conditions for My Work Are not in My Hands but Fortunately They Are not in Yours Either*, 1979.
In <https://mladenstilinovic.files.wordpress.com/2013/10/conditions-for-my-work.jpg>. Acedido a 21/04/2015. 49
- Fig. 29** Jenny Holzer, *Released In Part (Blue)*, Óleo s/ linho, sete painéis de 83.8 x 453.4 cm, texto: US government document, Instalação Top Secret, Galerie Yvon Lambert, Paris, 2007.
In http://www.yvon-lambert.com/2012/?page_id=94. Acedido a 04/07/2015. 51
- Fig. 30** Jenny Holzer, *Instalação Top Secret*, Galerie Yvon Lambert, Paris, 2010.
In http://www.yvon-lambert.com/2012/?page_id=94. Acedido a 04/07/2015. 51
- Fig. 31** Mariana Delgado, *Sociedade do Espetáculo*, Mixed media, 150 x 200 cm, 2015. 52